

Faculdade de Letras

A PERFORMANCE COMO RITUAL

da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski ao Theyyam do Norte Malabar.

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	A PERFORMANCE COMO RITUAL – da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski ao Theyyam do Norte Malabar.
Autor	José Filipe Pereira
Orientador	Professor Doutor João Maria André
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Estudos Artísticos
Data	Setembro, 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A PERFORMANCE COMO RITUAL
da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski ao
Theyyam do Norte Malabar.

O presente estudo foi redigido segundo as normas da língua portuguesa instituídas pela reforma ortográfica de 1971.

Para os nomes estrangeiros, de pessoas, topónimos, práticas ou grupos sociais, e.o. usam-se os nomes portugueses quando estejam claramente consagrados pelo uso e/ou devidamente suportados por fontes credíveis e corroboráveis. Nos restantes casos usa-se a grafia da sua língua de origem, na sua transliteração em alfabeto latino, quando aplicável. Os termos da língua malaiala, à falta de uma regra comum de transliteração, foram vertidos para o alfabeto latino segundo a forma mais comum entre os autores ou informantes credíveis.

Dedico este trabalho à memória de Jerzy Grotowski, meu Professor e *alma mater*. Estou certo de que 'Bos' teria apreciado os meus esforços para enquadrar teoricamente o trabalho que com ele fiz na prática.

Agradecimentos

O presente trabalho foi possível graças aos contributos, convivência e participação de muitos. Devo agradecer:

À minha esposa, Madina Ziganshina, cúmplice e companheira de aventuras;

Ao Professor Doutor João Maria André, meu orientador, pela infinita paciência, bons conselhos e correcções;

Aos restantes docentes do Curso, muito em especial aos Professores Doutor António Pedro Pita, Doutor Fernando Matos de Oliveira e Doutor Luís Umbelino, pelas boas e difíceis questões com que me confrontaram;

Ao meu amigo Luís Timóteo Ferreira pelas longas e animadas tertúlias, pelas ideias inverosímeis e pela veemente revisão do texto;

Aos meus colegas de estudos, em especial à Cristiane Werlang e ao João Luz, pela camaradagem e cumplicidade;

Ao meu amigo e principal patrocinador do estudo de campo, Santhosh Thayale Purayil, pelo alojamento, pelo apoio logístico, pelas informações credíveis; e a toda a sua família que, durante uns tempos, foi também minha; e aos seus colaboradores de Travel Kannur, em especial a Rajesh Nalinalayam, a Ranjith M. V. e a Raghunathan Kannothumbkandy, pelo suporte e cooperação;

Ao meu amigo Giorgio De Martino, pelas aventuras partilhadas e pelas boas pistas e extensa bibliografia sobre o Theyyam;

Aos meus amigos e informantes Manjunath K.V., Shamna K., Shyju Valsan Kaniyal, Narayanan Madakkal e Shyamala Dhayarath. E aos muitos outros informantes anónimos;

Ao Professor Doutor Dinesan Vadakkiniyil, da Universidade de Calicut, pelas longas e enriquecedoras conversas sobre o Theyyam;

A Balakrishnan Panikkar, pelos ensinamentos. E a Rajesh Peruvannan, pelas extraordinárias performances e franca camaradagem.

Resumo

Pretendemos, com esta dissertação, fundamentar a categorização como ritual laico da Arte como Veículo, propósito da última fase do trabalho de Jerzy Grotowski, discutindo os modos particulares dessa categorização.

No primeiro capítulo expomos, resumidamente, o percurso artístico de Grotowski e as principais influências que marcaram o seu pensamento. Explicamos os conceitos fundamentais que estruturam a sua prática artística e ensaiamos uma definição para a Arte como Veículo. Finalizamos o capítulo com uma discussão sobre a categorização como ritual das criações performativas produzidas segundo este modelo.

No segundo capítulo abordamos o ritual como performance e discutimos a origem ritual dos géneros estéticos performativos. Apresentamos definições operativas de ritual e performance e abordamos os principais aspectos do ritual enquanto performance, recorrendo sobretudo à Antropologia da Performance de Victor Turner. No final do capítulo exploramos a categorização da Arte como Veículo como ritual, à luz da Antropologia da Performance.

No terceiro capítulo fazemos um estudo sumário de um ritual tradicional, o culto dos Theyyams do Norte Malabar, na Índia. Contextualizamos e descrevemos o ritual e algumas das suas particularidades. Relatamos as impressões recolhidas durante um estudo de campo na região, à luz da experiência da Arte como Veículo e dos aspectos realçados pela Antropologia da Performance.

Concluímos com a enumeração de resultados obtidos e a confrontação entre o que se apurou na investigação sobre a Arte como Veículo e as impressões recolhidas no estudo do Theyyam, apontando-se desenvolvimentos que possam futuramente confirmar ou reforçar os resultados agora apresentados.

Abstract

With this dissertation I intend to justify the categorization as a secular ritual of the Art as Vehicle, the last phase of Jerzy Grotowski's work, discussing the particular ways of this categorization.

In the first chapter I briefly expose the artistic course of Grotowski and the main influences that marked his thought. I explain the fundamental concepts that structure his artistic practice and I essay a definition for Art as Vehicle. I end the chapter with a discussion of the categorization as a ritual of performing works created according to this model.

In the second chapter I address the ritual as performance and briefly discuss the ritual origin of performative aesthetic genres. I propose operative definitions for ritual and performance and I enumerate the main aspects of ritual as performance, calling upon, mostly, the Anthropology of Performance from Victor Turner. At the end of the chapter I explore the categorization as ritual of Art as Vehicle at the light of the Anthropology of Performance.

In the third chapter I make a summary study of a traditional ritual, the worship of Theyyams in the North Malabar, India. I contextualize and describe the ritual and some of its special features. I report the impressions gathered during a field study in the region, at the light of the experience of Art as Vehicle and of the aspects highlighted by the Anthropology of Performance.

I conclude with an enumeration of results and the confrontation between what was found in the research on Art as Vehicle and the impressions gathered in the study of Theyyam, pointing out future developments that may confirm or strengthen the results now presented.

Índice

Nota ortográfica.	II
Dedicatória.	III
Agradecimentos.	IV
Resumo.	V
Abstract.	VI
Índice.	VII
Introdução.	1
Propósito.	1
Metodologia e Organização do trabalho.	2
Capítulo I – A Arte como Veículo: A Objectividade do Ritual.	8
1 – A importância, o percurso e as raízes de Jerzy Grotowski.	8
2 – O pensamento de Grotowski: alguns conceitos-chave para a explicação da Arte como Veículo.	21
3 – A Arte como Veículo, um esboço de definição.	33
4 – A Arte como Veículo como “Arte Ritual”.	38
Capítulo II - O Ritual como Performance.	41
1 – Se não o Ritual, então o quê?	41
2 – O que é o Ritual? Definições de Ritual e de Performance.	42
3 – Victor Turner e o ritual: imutabilidade, limiaridade, transe, fluxo, enquadramento, <i>communitas</i> , drama social, anti-estrutura e a ligação à Biogenética Estrutural.	46
4 – Outras noções contributivas: Mitologia, Magia, Religião, Sacrifício e Dádiva.	57
5 – A Arte como Veículo como ritual laico.	60

Capítulo III – Theyyam, A Dança dos Deuses.	63
1 – Contextualização do Estudo.	63
2 – O Theyyam, uma descrição.	74
3 – Impressões.	89
 Resultados.	 94
 Referências Bibliográficas.	 101
 Anexos:	
- Diário de Estudo de Campo;	
- Glossário;	
- Entrevistas;	
- O Calendário Kollam;	
- Imagens.	

Introdução

Propósito

“O ritual é performance, uma acção consumada, um acto. O ritual degenerado é espectáculo” (Grotowski, 1988: 53).

A desconcertante asserção em epígrafe constitui a fonte de todas as interrogações que suscitam o presente trabalho. A afirmação ocorreu em Março de 1987 na conferência inaugural do Workcenter de Jerzy Grotowski em Pontedera, Itália, sede da última etapa do seu trabalho, e em que participaram também Peter Brook e Roberto Bacci. A transcrição, com o título ‘o Performer’ (‘le Performer’) foi publicada em várias instâncias: a primeira em ART-PRESS, Paris, em Maio de 1987, com uma nota de Georges Banu; no opúsculo de apresentação do Workcenter, com data presumida de 1988; e na colectânea organizada por Schechner e Welford e publicada em 1997. Pelo meio e para além, uma grande quantidade de traduções em variadas línguas, que demonstram o interesse e a atenção que tem merecido este texto que, a nosso ver, se constitui como um dos mais controversos e intrigantes discursos de Grotowski¹. O parágrafo inicial da transcrição, em que se insere o enunciado, reza o seguinte:

O *Performer*, com letra maiúscula, é um homem de acção. Não é um homem que representa outro. É o dançarino, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos géneros estéticos. O ritual é *performance*, uma acção consumada, um acto. O ritual degenerado é espectáculo. Não quero descobrir uma coisa nova mas algo de esquecido. Algo tão velho que todas as distinções entre géneros estéticos deixam de ser válidas (Grotowski, 1988: 53)².

A primeira questão que daqui se extrai prende-se com a validade da nossa investigação: se a prática de Grotowski, e concretamente esta última fase que ficou conhecida por Arte como Veículo, se situa na esfera do ritual e aquém da distinção entre géneros estéticos, constitui ainda assim matéria sobre a qual nos possamos debruçar num exercício que

¹ Antonio Attisani realça a singularidade deste texto como o “seu único escrito que não se refere a uma experiência passada” (cfr Attisani, 2013: 26).

² “Le *Performer*, avec une majuscule, c’est l’homme de l’action. Ce n’est pas l’homme qui joue un autre. Il est le danseur, le prêtre, le guerrier : il est en dehors des genres esthétiques. Le rituel est *performance*, une action accomplie, un acte. Le rituel dégénéré est spectacle. Je ne veux pas découvrir quelque chose de nouveau mais quelque chose d’oublié. Une chose si vieille que toutes les distinctions entre genres esthétiques ne sont plus valables”. Nossa tradução. Optámos por usar a publicação sem data do Workcenter of Jerzy Grotowski, presumivelmente de 1988, por conter a versão revista pelo autor e em francês, língua em que foi proferida a comunicação.

necessariamente se situa no campo dos Estudos Artísticos e, mais precisamente, dos Estudos da Performance?

Mostraremos que o trajecto de Grotowski constitui um percurso artístico coerente e que este último período do seu trabalho resulta consequentemente das motivações já expressas nas fases anteriores, pelo que se situa, sem sombra de dúvidas, no domínio dos Estudos da Performance e das Artes Performativas.

Que o ritual é performance parece não constituir uma questão: recorreremos aos autores de referência dos Estudos da Performance e da Antropologia para apresentar e discutir os modos como o ritual se apresenta como performance. O que constitui uma questão de monta é saber se um modelo de performance, neste caso a Arte como Veículo, que se situa num domínio artístico, pode reclamar a categorização de ritual. Esta constituirá pois a questão de partida da nossa dissertação: Pode a Arte como Veículo ser entendida como um modelo de ritual? Em que termos e com que consequências?

Nesta interrogação inicial entronca um conjunto de outras questões que se afiguram fundamentais para a obtenção de uma resposta:

Como se entende a reclamada ‘objectividade’ da Arte como Veículo? Que caminhos nos abre e como se relaciona com o ‘essencial’?

Consegue a Arte como Veículo manter essa pretensão ritualista quando confrontada com uma análise do ritual em sentido estrito enunciada pela antropologia? E, quando contraposta a uma tradição ritual, que similitudes suportam essa presunção?

Pretendemos demonstrar que a Arte como Veículo pode ser entendida como um modo particular de produção de ritual, embora não satisfaça todos os requisitos de uma definição de ritual em sentido estrito. Que, ao remeter-se ao ‘essencial’, este ritual laico reduz a sua dependência em relação à componente simbólica, afirmando-se como questionamento prático que se cumpre pela performance. Mais, que esta demanda de Grotowski se situa proeminentemente numa dimensão ontológica.

Metodologia e Organização do Trabalho

O propósito enunciado requererá, antes de mais, um exame aprofundado da proposta artística de Grotowski, que constituirá pois o primeiro capítulo do nosso estudo. O intento é sobretudo dificultado pela carência de fontes impressas. Adepto da transmissão directa, Grotowski foi muito escasso na documentação escrita que nos legou sobre este seu derradeiro projecto. Para abordar a Arte como Veículo começaremos por esboçar o seu percurso artístico, salientando a coerência e continuidade das motivações orientadoras das diferentes etapas do seu trabalho, justificando assim o eventual recurso a fontes datadas de diferentes épocas para explicitar os conceitos aqui articulados. Ressalve-se que o universo dos estudos grotowskianos é muito vasto, pelo que restringiremos a nossa

atenção, focando-nos sobre as matérias que directamente se relacionam com a performance enquanto ritual.

Convém ainda notar que toda a acção de Grotowski se desenvolve num plano prático. Ele quase não escreveu, os escritos que dele nos ficaram são, na grande maioria, transcrições de conferências ou entrevistas, como comenta Schechner:

Ao longo dos anos Grotowski não publicou quase nada que tenha escrito (não conheço nenhum exemplo e suponho que Grotowski não escreve, nem sequer para si próprio). Quando Grotowski aparece impresso é o que alguém gravou de uma aparição pública ou entrevista privada ou escrito a partir de notas (Schechner, 1993: 264-265, nota 7)³.

O seu discurso parece, frequentes vezes, hermético, metafórico: “Grotowski nunca foi aberto acerca do seu trabalho. É uma pessoa reservada e cada vez mais” (Schechner, 1993: 245)⁴. Isto dever-se-á à específica dimensão prática em que o seu discurso se inscreve: cada texto tem o seu contexto e Grotowski falava para performers e as referências e imagens que utiliza reportam-se a um universo experiencial e apelam à vivência da performance. Ler as transcrições das conferências de Grotowski solicita uma interpretação mais densa: descobrir-lhe as pausas, adivinhar-lhe as ênfases, decifrar-lhe as expressões físicas e faciais, enfim, explicar os conceitos veiculados por referência ao universo da prática performativa em que se inscrevem.

A este ponto importa esclarecer que o autor deste trabalho foi estagiário no Workcenter of Jerzy Grotowski entre 1990 e 1992, onde desenvolveu um estudo prático sobre a ‘Arte como Veículo’ sob a supervisão de Grotowski, pesquisa que continuou posteriormente de forma autónoma no âmbito do Acto – Instituto de Arte Dramática (Aveiro, 1992 – Estarreja, 2006). Humildemente, afirmamos que o discurso de Grotowski não constitui para nós um problema de compreensão: na prática performativa, julgamos alcançar perfeitamente o sentido de todas as proposições que nos expõe sobre a performance enquanto ritual. O problema reside, sim, na explicação.

Interpretar as proposições de Grotowski no que concerne à ‘arte ritual’, articulando-as com as propostas de fases anteriores do seu percurso, questionar um discurso que se insere numa dimensão prática e performativa e, servindo-nos de uma inevitável compreensão prévia, transferi-lo para uma esfera da linguagem verbal com um propósito explicativo, são intuitos que colocam, pois, esta primeira parte do nosso projecto num âmbito hermenêutico e sob a alçada de um circuito que pressupõe pré-conceitos na interpretação (*cfr.* Gadamer, 1975), um círculo hermenêutico, ou “uma espiral que continuamente se alarga e abraça novas formas de questionar e compreender a questão que nos envolve”

³ “Over the years, Grotowski has published almost nothing that he has written (I don’t know of a single example and would guess that Grotowski does not write, even for himself). When Grotowski appears in print it is what someone has tape recorded from a public appearance or private interview or written from notes”. Nossa tradução.

⁴ “Grotowski has never been open about his work. He is a reclusive person, and increasingly so”. Nossa tradução.

(Verde, 2009: 84). Processo que nos conduzirá à colocação das questões enunciadas num plano ontológico.

Começamos por traçar sumariamente o percurso artístico de Jerzy Grotowski, identificando as várias etapas e a evolução coerente das suas motivações. Explicamos as noções fundamentais do seu pensamento. Finalmente definimos a Arte como Veículo e discutimos a sua categorização como ritual.

No segundo capítulo do trabalho modificamos a nossa abordagem e focamos a atenção no ritual enquanto performance, determinando-lhe os modos, avançando com definições operativas para ‘performance’ e ‘ritual’ e discutindo vários aspectos do ritual enquanto performance.

Recorremos aos autores de referência da Antropologia e não será por acaso que tomamos Victor Turner como principal orientador pois, como observou Schechner:

As especulações de Turner no final da sua vida caminham proximamente a par do trabalho de Grotowski. Grotowski começa com elementos “objectivos” – tempo⁵, iconografia, padrões de movimentos, sons. A pesquisa não é histórica, não de como o sânscrito “om” e o Inglês “Amen” (uma transliteração do hebraico “Awmain”) podem ser versões do mesmo *ur-mantra*; mas que o som aberto “uh” seguido por um final “zumbido” é uma sequência encontrada num grande número de culturas porque expressa uma estrutura do cérebro. Se Turner tivesse vivido, ele teria querido descobrir se uma performance de “drama objectivo” grotowskiano partilharia com os rituais das suas culturas fonte os atributos ao nível das respostas do sistema nervoso autónomo, das ondas cerebrais e assim por diante.

Como Grotowski, Turner pesquisou sobre os poderes criativos do ritual (1969, 1983, 1986). Ele queria mostrar como o ritual não era apenas um conservador do comportamento evolutivo e cultural, mas um gerador de novas imagens, novas ideias e novas práticas. Ao rever as teorias estrutural e neurológica do ritual, Turner sentiu-se incomodado pela ausência de qualquer consideração do “jogo”, precisamente o que Grotowski está a investigar (de uma forma muito séria, se não santimonial) (Schechner, 1993: 255)⁶.

⁵ ‘Tempo’ tem aqui o sentido de medida do compasso musical.

⁶ “Turner’s speculations at the end of his life closely paralleled Grotowski’s work. Grotowski begins with “objective” elements — tempo, iconography, movement patterns, sounds. The research is not historical, not how the Sanskrit “om” and English “Amen” (a transliteration of the Hebrew “Awmain”) may be versions of the same *ur-mantra*; but that the open “uh” sound followed by a “hummed” closure is a sequence found in a number of cultures because it expresses brain structure. If Turner had lived, he would have wanted to find out if a Grotowskian “objective drama” performance shared with the rituals of its source cultures attributes at the level of autonomic nervous system responses, brain waves, and so on.

Like Grotowski, Turner searched for ritual’s creative powers (1969, 1983, 1986). He wanted to show how ritual was not just a conservator of evolutionary and cultural behavior, but a generator of new images, new ideas, and new practices. In reviewing structural and neurological theories of ritual, Turner was troubled by the absence of any consideration of “play,” precisely what Grotowski is investigating (in a most serious if not sanctimonious manner)”. Nossa tradução.

Convém interrogarmo-nos sobre o que Turner pretendia dizer quando nos propunha uma Antropologia da Performance. Uma leitura desatenta poderia remeter-nos para um estudo das formas performativas, uma extensão da Antropologia Teatral de Eugenio Barba. Ora, Turner vai muito mais longe, o *Homo performans* que se propõe estudar é o que pela performance se revela a si próprio (cfr. Turner, 1987: 81).

Terminamos este capítulo discutindo o modo particular como, à luz de uma Antropologia da Performance, a Arte como Veículo se pode categorizar como modelo de produção de rituais.

No terceiro capítulo pretendemos ensaiar uma ruptura na nossa própria compreensão e observar o ritual sob uma perspectiva de estranheza: “não podemos realmente compreender a nossa própria tradição (pelo menos no meu caso) sem compará-la com um berço diferente. É o que podemos chamar de corroboração” (Grotowski, 1995: 130).⁷ Entendemos como meio adequado a este propósito a realização de um estudo etnográfico da tradição ritual do Theyyam da Costa do Malabar, no sudoeste indiano.

Assistimos pela primeira vez a uma cerimónia com Theyyams em 2013, por ocasião de uma viagem de lazer no sul da Índia e quase por acaso. As qualidades performativas do evento despertaram-nos o maior entusiasmo e prolongámos a nossa estadia na região de Cananor para presenciar mais cerca de seis celebrações, ficando pois com uma noção muito vaga da tradição ritual.

Quando começámos a delinear o presente projecto afigurou-se-nos que a tradição do Theyyam seria adequada para uma confrontação com a Arte como Veículo. Por um lado as ocasiões rituais eram abundantes e acessíveis, possuíamos contactos que nos permitiriam encontrar informadores e o ritual tinha já sido objecto de alguns estudos pelos prismas da antropologia e dos estudos da performance que tinham produzido conhecimento documentado em que nos podíamos apoiar. A experiência que tínhamos do ritual apresentava-nos uma performance grandemente ancorada na fisicalidade e caracterizada pela organicidade do movimento e que poderia responder à noção de ‘fonte’ em Grotowski (cfr. Grotowski: 1997, 261) e levava-nos a crer que a componente performativa podia ser facilmente identificada e destacada das várias camadas simbólicas e culturais que a envolvem. Contribuía para esta convicção o facto de aparentemente o ritual ter transitado do contexto de uma religião nativa para o âmbito do hinduísmo, tendo no entanto ficado, até há pouco tempo, relativamente livre da pressão hegemónica do hinduísmo bramânico, uma vez que as castas (em alguns casos, tribos) envolvidas na prática do ritual se situam nos níveis mais baixos da estratificação social.

Um dos aspectos que pesou na nossa escolha foi o transe de possessão que caracteriza o Theyyam e que, julgámos, podia lançar alguma luz sobre a questão da dessubjectivação do performer.

⁷ “we cannot really understand our own tradition (at least in my case) without comparing it with a different cradle. It’s what we can call corroboration”. Nossa tradução.

Para cumprir este objectivo projectámos um estudo de campo na região de Cananor com a duração de nove semanas no início de 2015. A duração era, desde o início, uma das condicionantes, uma vez que todos os autores recomendam uma estadia mais prolongada que permita “lidar com a totalidade dos aspectos sociais, culturais e psicológicos da comunidade, pois eles estão tão entrelaçados que nenhum pode ser compreendido sem tomar em consideração todos os outros” (Malinowski, 1932: XVI).⁸ A curta permanência determinava que o estudo se concentrasse nas questões relacionadas com o transe de possessão e as suas técnicas mas, na prática, foi necessário conhecer minimamente o contexto, aprender o essencial do vocabulário e dos conceitos relacionados com o ritual, estabelecer contactos e aprofundar relações de confiança com os informadores.

As fontes documentais também se revelaram, em muitos casos, decepcionantes: várias das publicações consultadas repetem informações não fundamentadas, por vezes inverosímeis; num caso de uma tese de doutoramento detectámos um impudente plágio; muita da literatura sobre o Theyyam está subordinada a motivações políticas, ideológicas ou sócio-económicas e apresenta conclusões distorcidas ou forjadas. A bibliografia credível, no âmbito da antropologia e dos estudos da performance, elege um vasto leque de questões associadas ao Theyyam, da pressão hegemónica (*cfr.* Dasan, 2012; *cfr.* T. V., 2006) à apropriação da tradição por forças políticas (*cfr.* Ashley, 1993) e à conflitualidade social provocada pela apropriação (*cfr.* Ashley e Holloman, 1982), da energia sagrada (*sakti*) (*cfr.* Freeman, 1991) à consciência ecológica (*cfr.* Induchoodan, 1996; *cfr.* Jayarajan, 2004), da organização social (*cfr.* Ashley 1979) à transgressão (*cfr.* Vadakkiniyil, 2010), por exemplo. Enfim, “a etnografia, semelhantemente a qualquer outro tipo de pesquisa, geralmente começa com o pesquisador a aproveitar para si mesmo a gama de informações que já existe sobre o tema ou povo que está a ser estudado” (Whitehead, 2005: 3)⁹ e esses estudos podiam não contribuir directamente para responder às nossas questões mas ajudaram significativamente a compreender o contexto.

O nosso estudo situou-se pois no âmbito da etnografia e consistiu em recolher impressões, mais do que dados, em confrontar as nossas impressões com informadores críveis, em cruzar todas as informações na tentativa de obter concordância, nem sempre possível. Recorremos à observação participante, às entrevistas informais e semi-estruturadas, enfim, tentámos construir uma aproximação émica¹⁰ que nos permitisse uma compreensão do objecto de estudo e fornecesse respostas às nossas questões. Desse trabalho resultou um Diário de Estudo de Campo, complementado com fotografias e um glossário, a transcrição

⁸ “deal with the totality of all social, cultural and psychological aspects of the community, for they are so interwoven that not one can be understood without taking into consideration all the others”. Nossa tradução.

⁹ “Ethnography, similar to any other type of research usually begins with the researcher availing him or herself of the range of information that already exists on the topic or people being studied”. Nossa tradução.

¹⁰ Estrangeirismo a partir do inglês *emic*, por sua vez um neologismo cunhado por Kenneth Pike; na antropologia a abordagem émica investiga como a população local pensa (*cfr.* Kottac, 2005: 47).

de três entrevistas semi-estruturadas e um artigo sobre o calendário em uso na região, documentos que incluímos como anexos à dissertação.

Foi com este material que tentámos dar corpo neste terceiro capítulo a uma “descrição densa” (*cfr.* Geertz, 1973: 6): uma leitura do ritual do Theyyam construída a partir da multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, sobrepostas ou ligadas entre si, simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicáveis (*cfr.* Geertz, 1973: 10). Ao contrário de Clifford Geertz, o autor deste trabalho não foi “favorecido por um talento literário único nas ciências sociais” (Verde, 2009: 70), pelo que não se deve esperar mais do que uma modesta exposição dos aspectos performativos daquela tradição.

Terminamos este capítulo registando as nossas impressões sobre os rituais observados e cotejando-as com as indicações da Antropologia da Performance e a experiência da Arte como Veículo.

O nosso estudo do Theyyam tem por objectivo uma confrontação com aspectos denotados pela prévia abordagem à Arte como Veículo, sempre com o cuidado de recusar qualquer tipo de comparação assente numa perspectiva evolucionista do ritual. Será pois para essa aferição que se orientará a conclusão do trabalho. Numa última secção da dissertação enumeramos os resultados obtidos, confrontando o que se apurou na investigação sobre a Arte como Veículo com as impressões recolhidas no estudo do Theyyam e apontamos desenvolvimentos que possam futuramente confirmar ou reforçar os resultados agora apresentados.

Capítulo I – A Arte como Veículo: a objectividade do ritual.

1 - A importância, o percurso e as raízes de Jerzy Grotowski.

Jerzy Grotowski (Rzeszów, 11 de Agosto de 1933 – Pontedera, 14 de Janeiro de 1999) foi sem dúvida uma das mais importantes figuras do Teatro e das Artes Performativas do século XX, à escala global. Da América do Norte ao Japão, da Índia à América do Sul, à África, à Europa, por toda a parte encontramos companhias e projectos teatrais ou performativos que reclamam a sua influência, pensadores que evocam os seus ensinamentos, artistas que se identificam com os seus ideais. Em 1996, Robert Findlay estimava que a bibliografia mundial sobre Grotowski teria aproximadamente 20.000 entradas (*cfr.* Wolford, 1996a: XV). O ano de 2009 foi proclamado “Ano de Grotowski” pela Unesco.

No entanto, o pensamento de Grotowski está muito longe de ser satisfatoriamente analisado, a sua efectiva influência nas artes é diminuta, os seus ideais nunca estiveram tão distantes da prática artística contemporânea. Para Motta Lima, tínhamos “a impressão de que conhecíamos a investigação de Grotowski quando, de fato, apenas começamos a dar conta de sua complexidade” (Motta Lima, 2013: 8). Para Slowiak e Cuesta,

Grotowski equipara-se a Stanislavsky, Meyerhold e Brecht como um dos quatro grandes directores de teatro do século XX. Mas enquanto é geralmente compreendido que Stanislavsky transformou a actuação, Meyerhold a encenação e Brecht a dramaturgia, a influência de Grotowski no ofício não é tão imediatamente reconhecível (Slowiak e Cuesta: 2007: 64)¹¹.

Uma análise mais detalhada do trabalho e do pensamento de Grotowski, acompanhada da sua tradução na prática artística, poderá permitir alargar a sua influência a outras áreas artísticas e determinar que seja o séc. XXI o verdadeiro século de Jerzy Grotowski, como propõe Attisani num artigo com esse título (*cfr.* Attisani, 2013), onde defende que os resultados da pesquisa de Grotowski serão um dos fundamentos de uma nova cultura teatral, baseada na presença e no encontro.

James Slowiak e Jairo Cuesta foram próximos colaboradores de Grotowski tendo participado em várias fases do seu trabalho. Fazemos eco deles quando dizemos que para entender Grotowski há que começar por reconhecer que ele:

foi sempre um enigma. Foi chamado mestre e charlatão; guru e sábio; mito e monstro. Ao longo da sua relativamente breve carreira (faleceu com a idade de 65 anos), Grotowski

¹¹ “Grotowski ranks with Stanislavsky, Meyerhold, and Brecht as one of the four great stage directors of the twentieth century. But while it is generally understood that Stanislavsky transformed acting, Meyerhold, directing, and Brecht, playwrighting, Grotowski’s influence on the craft is not so instantly recognizable”. Nossa tradução.

passou por numerosas transformações, frequentemente apanhando desprevenidos os seus críticos e mesmo os seus amigos (Slowiak e Cuesta: 2007: 1)¹².

Criado numa família monoparental (durante a Segunda Guerra Mundial o pai alistara-se no exército polaco no exílio e nunca regressou à Polónia devido às suas convicções anti-soviéticas), a influência que a mãe, e em especial a sua peculiar religiosidade, nele exerceu, é-nos explicada pelo próprio:

A minha mãe praticava o mais ecuménico catolicismo. E ainda salientava que para ela nenhuma religião detinha o monopólio da verdade. O seu interesse pelas tradições da Índia era profundo e estável. [...] Repetia-me que intelectualmente (isto é, em consequência das suas opiniões), se sentia budista. [...] Parecia suficientemente lógico mas durante as suas confissões na igreja isso causava algumas discussões cómicas com o padre. Também porque ela enfatizava, durante a confissão, que na sua opinião, se os humanos têm alma, certamente os animais também a têm (Grotowski: 1997a: 253)¹³.

Na infância e primeira juventude, Grotowski foi um ávido leitor e este interesse era mediado pela sua mãe: *A Índia Secreta* de Paul Brunton (onde tomou contacto com os ensinamentos de Ramana Maharshi), a *Vida de Jesus* de Ernest Renan¹⁴, os Evangelhos, o Corão, o Zohar e os livros de Martin Buber e de Dostoievski (cfr. Grotowski, 1997a: 253-255), foram obras que leu na juventude e haveriam de constituir referências para toda a sua vida.

Quando concluiu os estudos secundários o jovem Grotowski estava indeciso quanto à carreira a seguir e enviou candidaturas para três escolas superiores: para a escola de medicina, para seguir psiquiatria, para o programa de estudos orientais e para o curso de actores da escola superior de teatro. Aparentemente a escolha do teatro terá resultado da circunstância de aquela escola ter sido a primeira a responder.

Depois de concluídos os seus estudos de teatro na Polónia, onde foi marcado pela influência do Reduta,¹⁵ Grotowski estudou encenação durante um ano (1955 – 56), em Moscovo, com Yuri Zavadski, um próximo colaborador de Stanislavski e Vakhtangov, com quem se iniciaria na metodologia das acções físicas, que viria a desenvolver ao longo do seu

¹² “... was always an enigma. He has been called a master and a charlatan; a guru and a sage; a myth and a monster. Throughout his relatively brief career (he died at the age of 65), Grotowski went through numerous permutations, often catching his critics, and even his friends, off guard”. Nossa tradução.

¹³ “Mother was practicing the most ecumenical Catholicism. She still underlined that for her no one religion had a monopoly on truth. Her interest in the traditions of India was deep and stable. [...] She repeated to me that intellectually (that is, because of her opinions), she felt herself to be a Buddhist. [...] It seemed logical enough, but during her confessions in the church it caused some funny discussions with the priest. Also because she emphasized in the time of confession that in her opinion, if humans have souls, then surely animals have also”. Nossa tradução.

¹⁴ A *Vida de Jesus* de Renan foi emprestada em segredo a Grotowski por um jovem padre (cfr. Grotowski: 1997a: 253). O livro, proibido pela Igreja Católica é um exemplo da importância que ganhou a cristologia num contexto de luta entre ciência e religião no último quartel do século XIX.

¹⁵ Grupo de teatro polaco de vanguarda dirigido por Juliusz Osterwa que funcionou entre 1919 e 1939. Para Zbigniew Osinski a influência do Reduta no Teatr-Laboratorium consistiu na sua fundamental tradição ética (cfr. Burzynski e Osinski, 1979: 65).

percurso (cfr. Thibaudat, 1995). Foi em Moscovo também que descobriu as experiências teatrais de Meyerhold (cfr. Slowiak e Cuesta: 2007: 6) e viu uma encenação de Hamlet por Peter Brook (cfr. Brook, 2009: 139). Para Raymonde Temkine, “foi através de Meyerhold que Grotowski compreendeu que encenar uma peça não é senão uma resposta à peça; não uma submissão mas uma reacção – isto é o significado de criação” (Temkine, 1972 [1967]: 50)¹⁶.

No final da sua estadia na União Soviética, Grotowski partiu numa viagem de dois meses à Ásia Central, a primeira de muitas a confirmar o seu interesse pelas culturas do continente asiático.

No regresso à Polónia, em Outubro de 1956, Grotowski assumiu funções como professor assistente na Escola de Teatro de Cracóvia enquanto completava o seu mestrado em encenação e dirigiu várias produções para teatros de repertório.

Foram anos politicamente conturbados na Polónia e Grotowski teve um grande envolvimento nos acontecimentos, assumindo posições de liderança em movimentos juvenis que genericamente podemos classificar como esquerdistas e anti-estalinistas (cfr. Osinski, 1986: 18). Ghandi era uma referência mas também um exemplo improvável: Grotowski era por demais combativo e “incapaz para a assumpção total e generalizada das boas intenções de toda a gente” (Bonarski, 1979 *apud* Kumiega, 1985: 6)¹⁷. Nos seus “sonhos políticos”, a noção de “liberdade” ocupava um lugar central (cfr. Kumiega, 1985: 6).

Ao mesmo tempo que escrevia artigos inflamados sobre a esquerda académica ou “civilização e liberdade – isto é o único socialismo” (Grotowski, 2014 [1957]: 87), organizava e proferia conferências sobre filosofia oriental, abordando temas como o Budismo, o loga, os Upanishads, Confúcio, o Taoísmo e o Budismo Zen (cfr. Kumiega, 1985: 6).

Durante estes anos em Cracóvia, Grotowski teve oportunidade de dirigir várias peças teatrais. No entanto, a avaliar pelas descrições que nos chegam pela crítica¹⁸ e pelos textos publicados por Grotowski, este não era ainda o teatro que ele pretendia. Em Maio de 1959, Ludwig Flaszen convidou Grotowski para se juntar a ele na direcção de um pequeno teatro em Opole. O encontro entre os dois é descrito por Flaszen numa entrevista de 1966:

Numa esquina de Cracóvia duas pessoas encontraram-se: Jerzy Grotowski e Ludwig Flaszen. O primeiro tinha chegado à conclusão que estava completamente farto do Teatro Velho¹⁹ e do velho teatro. Flaszen estava também farto do velho teatro – o teatro era uma

¹⁶ “It is through Meyerhold that Grotowski understood that staging a play is but an answer to the play; not a submission but a reaction–this is the meaning of creation”. Nossa tradução.

¹⁷ “I am incapable of a total and generalized assumption of everyone's good intentions”. Nossa tradução.

¹⁸ Veja-se sobretudo Burzynski e Osinski, 1979, Kumiega, 1985 e Osinski, 1986.

¹⁹ Referência ao Stary Teatr de Cracóvia, cujo nome se traduz por Teatro Velho.

arte localizada no extremo da cauda das outras disciplinas artísticas (Grotowski e Flaszen, 1966 *apud* Kumiega, 1985:7)²⁰.

Começou aí o projecto do Teatro das Treze Filas, que viria a ser mais tarde o Teatro Laboratorium. Não aprofundaremos esta fase do percurso de Grotowski por ser por demais conhecida e por não contribuir directamente para o objecto do nosso estudo. Esboçaremos as linhas gerais do trajecto, apontaremos a evolução do pensamento e a génese e desenvolvimento dos conceitos que nos serão úteis para a explicação da Arte como Veículo. Começou aí também a etapa a que se convencionou chamar Teatro das Produções, a fase estritamente teatral do percurso de Grotowski.

O Teatro das Treze Filas assentaria em pressupostos que Grotowski foi buscar a Stanislavski: um grupo estável e permanente de profissionais com competências técnicas, tempo para a criação e montagem das obras feita por um Director (*cfr.* Grotowski, 1995). Mas os processos de trabalho foram sendo conquistados: a primeira produção, *Orfeu* de Jean Cocteau, teve apenas três semanas de ensaios.

A extensão dos períodos de ensaio, no entanto, cresceu gradualmente a cada nova produção: a segunda produção teve seis semanas de ensaio; a terceira, três meses; a quarta, seis meses; até à produção teatral final, *Apocalypsis cum figuris*, que teve 400 ensaios ao longo de um período de três anos (Slowiak e Cuesta: 2007: 9)²¹.

As noções que viriam a identificar o teatro e o pensamento de Grotowski foram-se construindo nestes primeiros anos do Teatro das Treze Filas que a partir de 1962 passou a chamar-se Teatro Laboratório das Treze Filas e em 1965 se mudou para a cidade de Breslavia com o nome de Instituto de Pesquisa sobre o Método do Actor – Teatro Laboratório²²: o Teatro Pobre, a *via negativa*, o Actor Santo, *conjunctio oppositorum*, acto total, participação, relação espacial. Foi também o tempo para o aprofundar de conhecimentos recebidos mas ainda não postos em prática: a metodologia das acções físicas, o *training* para actores, a vibração da voz, a montagem segundo a atenção do espectador.

²⁰ “At a Krakow crossing two people met: Jerzy Grotowski and Ludwig Flaszen. The first had come to the conclusion that he was thoroughly fed up with the Old Theatre and with old theatre. Flaszen was also fed up with old theatre—theatre was an art located at the tail end of other artistic disciplines”. Nossa tradução.

²¹ “The length of the rehearsal periods, however, grew incrementally with each new production: the second production, six weeks of rehearsal; the third, three months; the fourth, six months; until the final theatre production, *Apocalypsis cum figuris*, which had 400 rehearsals over a three-year period”. Nossa tradução.

²² Instytut Badań Metody Aktorskiej - Teatr Laboratorium. As designações de “laboratório” e “instituto de pesquisa” foram certamente suscitadas pela admiração por Niels Bohr e o seu Instituto na Universidade de Copenhaga, que Grotowski usa como referência (*cfr.* Grotowski, 1975 [1968]: 91-ss). Nos Estados Unidos tinha havido um American Laboratory Theatre, fundado em 1924 por Richard Boleslavsky e Maria Uspenskaja, alunos de Stanislavski exilados na América (*cfr.* Ruffini, 2005: 121). Desconhecemos se Grotowski tinha conhecimento da existência deste Teatro Laboratório.

As condições eram muito humildes: “A pobreza foi inicialmente uma prática neste teatro; só mais tarde foi elevada à dignidade de estética” (Kott, 1997: 134)²³. Esta foi também uma constante na sua vida: nos seus últimos anos Grotowski vivia em condições ascéticas (cfr. Wolford, 1997a: 371). A pobreza, ou pelo menos a demarcação face às condições económicas, é um aspecto importante no percurso de Grotowski que nunca esperou pelas condições ideais nem ficou refém dos sucessos alcançados.

Em 1961, Eugenio Barba, nessa altura estudante de encenação na Academia de Teatro de Varsóvia, assistiu a um espectáculo de Grotowski. Nos dois anos subsequentes foi aluno e assistente de encenação no Teatro das Treze Filas. Começou aí uma amizade que se prolongaria por toda a vida e Barba teve um papel determinante em dar a conhecer Grotowski ao mundo. Em Junho de 1963 decorreu em Varsóvia o décimo congresso do Instituto Internacional de Teatro e Barba alugou um autocarro e convenceu vários dos participantes a deslocarem-se a Łódź para assistirem a uma apresentação de *Dr. Faustus* (cfr. Kumiega, 1985: 42).

Dr. Faustus e o ano de 1963 representaram um ponto de viragem no percurso de Grotowski. A peça representava a maturidade do projecto teatral de Grotowski, em termos éticos, estéticos e metodológicos. Segundo Osinski, a produção terá merecido cerca de uma centena de críticas, ensaios e estudos em publicações ocidentais, em contraste com o completo silêncio com que a imprensa polaca a recebeu (cfr. Osinski, 1986: 76). Em consequência, foram recebidos convites para as temporadas seguintes na Bélgica, na Holanda e para o Festival do Teatro das Nações em Paris, digressões que não se concretizaram devido à oposição das autoridades polacas (cfr. Kumiega, 1985:42).

Grotowski tinha já visitado a França por duas vezes: em 1957, participou no Encontro Internacional da Juventude em Avinhão, onde conheceu o trabalho de Jean Vilar e do seu mentor Charles Dullin. Passou ainda uma curta temporada em Paris. Em 1959, visitou de novo Paris onde conheceu Marcel Marceau, que o impressionou grandemente. (cfr. Osinski, 1986: 27).

Em 1962, Grotowski participou em Helsínquia no oitavo Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes, onde se dirigiu a uma audiência internacional para falar sobre o trabalho experimental da sua pequena companhia. Raymonde Temkine, uma das primeiras a dedicar um livro ao trabalho de Grotowski (Temkine, 1972 [1967]), era uma das participantes do festival.

No mesmo ano, passou um mês na China onde fez contactos com artistas contemporâneos e estudou as artes tradicionais, especialmente as técnicas e métodos de *training* da Ópera de Pequim. Foi nessa ocasião que observou o “princípio chinês”, depois amplamente usado por Eugenio Barba. Em Xangai conheceu o Dr. Ling com quem aprendeu técnicas de respiração e o uso dos ressonadores corporais (cfr. Barba, 1999: 53).

²³ “Poverty was at first a practice of this theatre; only later was it raised to the dignity of aesthetics”. Nossa tradução.

Em 1965, com a mudança para Breslávia e o interesse de profissionais e críticos do mundo ocidental, estavam reunidas as condições para a internacionalização das propostas de Grotowski. O livro de Barba *Alla ricerca del Teatro Perduto* (Barba, 1965) é publicado em italiano e húngaro. A *Tulane Drama Review* de Schechner dedica um *dossier* ao Teatr Laboratorium, em que figura o texto “Para um Teatro Pobre”. Grotowski, com Ryszard Cieslak e Rena Mirecka, dirige um seminário e demonstrações de exercícios físicos e vocais no Festival Internacional de Teatro de Estudantes em Nancy (cfr. Slowiak e Cuesta: 2007: 16).

Em 1966, o Teatr Laboratorium faz a sua primeira digressão internacional com *O Príncipe Constante*. Seguem-se muitas outras na Europa e América do Norte. No mesmo ano, Peter Brook convida Grotowski para dirigir um seminário de duas semanas para a Royal Shakespeare Company que resultou num choque para os actores britânicos (Brook, 1975 [1968]: 9-10). Foi nessa ocasião em Londres que Grotowski conheceu Joseph Chaikin, que reclamava uma grande influência de Grotowski e por quem este nutria uma grande admiração (cfr. Osinski, 1986: 109).

Quando permaneciam em Breslávia, os actores do Teatr Laboratorium dividiam o seu tempo entre os espectáculos, o trabalho sobre as novas criações e a formação de um crescente número de estudantes estrangeiros que aí acorria (cfr. Slowiak e Cuesta: 2007: 18).

Não nos deteremos mais sobre a fase do Teatro das Produções senão para considerar a sua última etapa, *Apocalypsis Cum Figuris*, “uma das grandes produções teatrais do século XX” (Kumiega, 1985: 87)²⁴. A última produção teatral de Grotowski resultou de um longo e difícil processo: os primeiros ensaios tiveram lugar em Dezembro de 1965 e a estreia só se realizou em Fevereiro de 1969.

As digressões da companhia poderiam justificar algum atraso na data da estreia, que foi adiada por várias vezes, mas durante esse período não só o nome como o suporte textual da peça foi sendo alterado. O colectivo atravessava uma crise criativa a que não seria estranho o particular momento político que se vivia na Polónia: na sequência da guerra Israelo-Árabe de 1967 o governo lançara uma campanha anti-semita sem precedentes. Em Agosto de 1968 a Polónia junta-se à invasão soviética da Checoslováquia para esmagar a Primavera de Praga (cfr. Slowiak e Cuesta: 2007: 18). Mas não eram as influências exteriores que mais afectavam o trabalho: a um ponto o grupo tinha mais de vinte horas de material de actuação e nada satisfazia Grotowski. Achava que os actores não eram autênticos, que repetiam o que já sabiam. A crise “foi um 'vazio' abaixo do ponto zero. Acho que deu à luz *Apocalypsis*. Este terrível buraco morto que tinha engolido todo o nosso trabalho foi o útero em que o trabalho nasceu” (Flaszen, 1978: 323 *apud* Kumiega, 1985: 87)²⁵.

²⁴ “one of the great theatrical productions of the twentieth century”. Nossa tradução

²⁵ “This was a ‘void’ beneath the zero point. I think it gave birth to *Apocalypsis*. This terrible dead hole which had swallowed all our work was the womb in which the work was born”. Nossa tradução.

Um dia, o erro de um dos actores, que interpelou o actor errado, semeou o caos no ensaio e Grotowski descobriu o que lhe faltava: autenticidade. Esta será uma chave fundamental para o entendimento de todo o trabalho posterior de Grotowski. Nesta produção nada de falso seria admitido. Flaszen escreveu em 1967: “A performance não é uma cópia ilusionista da realidade, a sua imitação [...] A performance é em si mesma realidade; um acontecimento literal, tangível” (Flaszen, 1967: 114 *apud* Burzynski e Osinski, 1979: 59).²⁶

Grotowski tomou os princípios do Teatro Pobre, do acto total, da participação e relação espacial e estendeu-os para uma direcção totalmente nova. Numa sala vazia os adereços são reduzidos a um naco de pão, uma faca, uma toalha branca, velas e um balde de água. Dois projectores pousados no chão e apontados às paredes constituíam a única fonte de iluminação (*cfr.* Slowiak e Cuesta: 2007: 20).

Aos espectadores foi dado o papel de testemunhas. A montagem não era feita para o espectador nem contra ele: o trabalho decorria na sua presença.

A vocação do espectador é ser um observador, mas ainda mais, é ser uma testemunha. Testemunha não é quem mete o nariz em todo o lado, quem se esforça para estar o mais próximo possível ou por interferir nas acções dos outros. A testemunha mantém-se ligeiramente afastada, não se quer intrometer, deseja manter-se lúcida, ver o que acontece, do princípio ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deve permanecer dentro dela (Grotowski, 2015a [1969]: 126).²⁷

Era clara a intenção de alargar a toda a companhia a experiência do “acto total” de Cieslak em “O Príncipe Constante” (*cfr.* Burzynski e Osinski, 1979: 57). Zygmunt Molik, um dos actores, confidenciou a Jennifer Kumiega em 1981 que “*Apocalypsis* nunca foi para mim uma performance. Era como um momento em que eu podia viver uma vida plena... num outro mundo por um instante...” (Kumiega, 1985: 92).²⁸

Em suma, com *Apocalypsis Cum Figuris*, Grotowski atingiu o zénite da sua carreira teatral e a concretização das suas propostas metodológicas e estéticas. E, conseqüentemente, a mudança de rumo é também coerente e em continuidade com as suas motivações e propostas anteriores:

Estamos a viver numa época pós-teatral. O que se segue não é uma nova vaga de teatro, mas algo que vai ocupar o seu lugar. Demasiados fenómenos existem com base no costume, porque a sua existência é geralmente aceite. Sinto que *Apocalypsis Cum Figuris*

²⁶ “Performance is not an illusionist copy of reality, its imitation [...] Performance itself is reality; a literal, tangible event”. Nossa tradução.

²⁷ “La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma ancora di più, è essere testimone. Testimone non è chi mette il naso ovunque, chi si sforza di essere il più vicino possibile o di intromettersi nelle azioni degli altri. Il testimone si tiene lievemente in disparte, non vuole immischiarsi, desidera mantenersi lucido, vedere quello che accade, dall’inizio alla fine, e tenere a mente; l’immagine degli eventi dovrebbe rimanere dentro di lui”. Nossa tradução.

²⁸ “*Apocalypsis* was never like a performance for me. It was like a time in which I could live a full life... in another world for a while...” Nossa tradução.

é, para mim, uma nova etapa da nossa pesquisa. Atravessámos uma certa barreira (Grotowski, 1970 *apud* Kumiega, 1985: 99).²⁹

Enquanto o Teatr Laboratorium alcançava o auge do sucesso na sua digressão em Nova Iorque, Jerzy Grotowski preparava já uma nova abordagem artística: o Parateatro ou Teatro de Participação. Mas antes ainda havia outra mudança que se impunha.

No final de Agosto de 1970, Grotowski, vindo de uma estadia de cerca de seis semanas algures na Índia e no Curdistão, encontrou-se no aeroporto de Xiraz com a companhia do Teatr Laboratorium que fazia uma digressão pela Pérsia e Líbano. A pessoa com que os membros da companhia se encontraram não era reconhecível. Grotowski, que sempre fora ligeiramente rotundo, que se vestia de fato e gravata pretos e usava óculos escuros, aparentando mais idade do que os trinta e seis anos que tinha nessa altura, não tinha nada a ver com o jovem magro, de cabelos compridos e barba rala, em calças de ganga, camisa e óculos de aros redondos que se lhes apresentou como o seu director artístico.

A transformação de imagem operada por Grotowski em 1970 fez correr muita tinta. A generalidade dos estudiosos pretende associá-la a uma profunda experiência vivida nessa viagem, mas o facto é que essa foi a sua terceira deslocação à Índia e, a essa altura, Grotowski tinha já viajado por muitas zonas da Ásia. Schechner põe a ênfase numa outra viagem: no início de 1970, aquando da digressão do Teatr Laboratorium em Nova Iorque, Grotowski fez uma jornada, parcialmente à boleia, desde a costa Leste dos Estados Unidos até à Califórnia, muito ao estilo de Kerouac (*cfr.* Schechner, 1997a: 486 – 490). Nessa viagem, Grotowski confrontou-se pela primeira vez com o mais intenso da cultura jovem americana do início dos anos setenta: hippies, as ideias de Castaneda (que Schechner defende que Grotowski terá encontrado [*cfr.* Schechner, 1997a: 487], apesar de Grotowski o negar [*cfr.* Slowiak e Cuesta: 2007: 23]), a influência do Instituto de Esalen (que suscita nova polémica sobre se o terá visitado ou não [*cfr.* Schechner, 1997a: 487]). Schechner argumenta que a viagem à Índia foi a terceira que Grotowski aí fez e que nada justificaria uma mudança tão radical. Podemos conjecturar que em 1970 as instalações do Teatr Laboratorium em Breslávia seriam frequentadas por quase tantos hippies e leitores de Castaneda quanto qualquer universidade californiana.

Permitimo-nos aqui evocar o que já expusemos da personalidade de Grotowski para tentar sanar a polémica. Do que ficou dito se perceberá que Grotowski dirigia a sua própria vida e agia segundo princípios éticos e uma profunda motivação. Mudar de imagem constituiria apenas um meio, mesmo que nos possa parecer que tenha resultado num alívio. Mas o abandono da gravata e do fato não corresponderiam a um desleixo face às suas obrigações éticas, sociais e profissionais, antes pelo contrário. Parece-nos mais uma adequação a um contexto globalizado: o Grotowski com uma imagem de polaco, do lado escuro da cortina de ferro, foi substituído por um Grotowski com uma imagem mais jovem e cosmopolita, mais ajustada à época em que se vivia. Não foi resultado nem da viagem à Índia nem da

²⁹ “We are living in a post-theatrical epoch. It is not a new wave of theatre which follows but something that will take its place. Too many phenomena exist on the basis of custom, because their existence is generally accepted. I feel that *Apocalypsis Cum Figuris* is, for me, a new stage of our research. We have crossed a certain barrier”. Nossa tradução.

viagem pela América; não foi resultado de uma influência mas de uma deliberada adaptação ao ambiente; foi construída meticulosamente durante vários meses, estudada, considerada e reflectida. A ausência de seis semanas na Índia e Curdistão constituiu a oportunidade para a concretizar.

A imagem de Grotowski tinha-se adequado a um projecto que doravante era global, não por se dirigir aos apreciadores de teatro a nível internacional, mas por se dirigir a todos e a cada um. Estavam reunidas as condições para declarar o fim do Teatro e o início do Parateatro:³⁰ Doravante ninguém estaria só, assim o declarou em *Holiday* (Grotowski, 1997b).

O Parateatro situava-se nos limites do teatro, expandindo as suas fronteiras e estava intimamente relacionado com contexto histórico-cultural dos anos setenta e com a noção de Cultura Activa. Cultura Activa, que pode ser entendida como criatividade, é uma acção “que dá um sentido de realização à vida, uma extensão das suas dimensões, é necessária para muitos e no entanto continua a ser o domínio de poucos” (Grotowski, 1976 *apud* Kumiega, 1985: 201)³¹. Tratava-se pois de ultrapassar a divisão entre actores e espectadores num ambiente de suspensão dos papéis sociais e de procurar a dimensão humana da existência de cada um através da acção e da experimentação. Um encontro envolvendo outros indivíduos e a natureza (*cfr.* Grotowski, 1997b [1972]: 215 - ss). Leszek Kolodziejczyk descreve-o sumariamente:

Uma experiência parateatral. Em que consiste? Consiste no isolamento comum por um grupo de pessoas num lugar afastado do mundo exterior e na tentativa de construir um encontro genuíno entre seres humanos. [...] No entanto, isto não é uma performance uma vez que não contém os elementos teatrais tais como a trama ou a acção (Kolodziejczyk, 1978: 8 *apud* Schechner, 1997b: 210)³².

Mas Grotowski não tinha contado com a falta de preparação técnica e ética dos participantes.

Nos primeiros anos, quando um pequeno grupo trabalhava exaustivamente durante meses e meses sobre este propósito e era mais tarde acompanhado por apenas alguns novos participantes do exterior, aconteceram coisas que estavam na fronteira de um milagre. No entanto depois, quando à luz desta experiência, fizemos outras versões com vista a incluir mais participantes - ou quando o grupo de base não tivesse passado primeiro por um longo período de trabalho intrépido - certos fragmentos funcionaram

³⁰ Os espectáculos do Teatr Laboratorium mantiveram-se em reportório e foram apresentados até muito mais tarde. *Apocalypsis Cum Figuris* teve a sua última apresentação em 1980.

³¹ “which gives a sense of fulfillment of life, an extending of its dimensions, is needed by many, and yet remains the domain of very few”. Nossa tradução.

³² “A para-theatrical experiment. What does it consist of? It consists of a common isolation by a group of people in a place far removed from the outside world, and an attempt to build a kind of genuine meeting among human beings. [...] This is not a performance, however, because it does not contains the elements of theater such as plot or action”. Nossa tradução.

bem mas o todo degenerou, em certa medida, numa sopa emotiva entre as pessoas, ou melhor, numa espécie de animação (Grotowski, 1995: 120).³³

A grande lição que Grotowski tiraria do Parateatro prende-se com a impossibilidade do diletantismo: “Não é a boa vontade que vai salvar o trabalho, mas a maestria. Obviamente, quando temos a maestria, aparece a questão do coração. Coração sem maestria é uma merda. Quando a maestria existe, devemos lidar com o coração e com o espírito” (Grotowski, 1997c [1986]: 297).³⁴

Em 1976, ainda com projectos parateatrais a decorrer, o Teatr Laboratorium inaugura a fase do “Teatro das Fontes”. Como resultado das suas viagens, Grotowski tinha contactos com inúmeros indivíduos e colectivos que desenvolviam práticas performativas que tocavam o “essencial”. O novo projecto recorre a esses contactos para estabelecer um estudo sistemático, não das formas performativas, não das técnicas, mas do “essencial” em si:

Mas o que procuramos neste Projecto são as fontes da técnica das fontes e essas fontes devem ser extremamente simples. Tudo o resto desenvolveu-se posteriormente e diferenciou-se de acordo com os contextos social, cultural e religioso. Mas a coisa primária deverá ser algo extremamente simples e deverá ser algo que foi oferecido ao ser humano (Grotowski, 1997a: 261).³⁵

Participantes transnacionais, profundamente envolvidos nas suas práticas tradicionais, individualmente ou integrando os seus colectivos, tomavam parte em “encontros” com várias semanas de duração. Estes eventos ocorreram em vários locais na Polónia e em Itália mas também no Haiti, na reserva dos Huichols no México, em Ife e Oshogbo no território Yoruba na Nigéria, em Bengala e outros (*cfr.* Grotowski, 1997a: 267).

A grande ruptura em relação à estratégia do parateatro é a individualidade do trabalho. “No Teatro das Fontes cada um está ‘sozinho com os outros’. Mesmo se trabalham lado a lado, estão na solidão” (Grimes, 1997: 271).³⁶

³³ “In the first years, when a small group worked thoroughly on this for months and months, and was later joined only by a few new participants from the outside, things happened which were on the border of a miracle. However afterwards, when, in light of this experience, we made other versions, with a view to include more participants – or when the base group had not passed first through a long period of intrepid work – certain fragments functioned well, but the whole descended to some extent into an emotive soup between the people, or rather into a kind of animation”. Nossa tradução.

³⁴ “It is not goodwill which will save the work, but it is mastery. Obviously when mastery is here, appears the question of heart. Heart without mastery is shit. When mastery is here, we should cope with the heart and with the spirit”. Nossa tradução.

³⁵ “But what we search for in this Project are the sources of the technique of sources, and these sources must be extremely unsophisticated. Everything else developed afterwards, and differentiated itself according to social, cultural or religious contexts. But the primary thing should be something extremely simple and it should be something given to the human being”. Nossa tradução.

³⁶ “In the Theatre of Sources one is ‘alone with others’. Even though people work alongside one another in it, they are in solitude”. Nossa tradução.

Em suma, um trabalho individual de especialistas em técnicas performativas tradicionais que procuram, não na sua tradição, mas no que pode estar antes da tradição e da cultura, na “essência”.

A imposição da Lei Marcial na Polónia, em 1981, veio condicionar o fim do projecto, que ocorre em 1982 quando Grotowski voluntariamente se exilou nos Estados Unidos. Porém, esperou por uma oportunidade em que todos os seus companheiros do Teatr Laboratorium se encontravam fora do país em trabalho e informou-os da sua decisão e das consequências que esta teria para eles. Para os que escolhessem pedir asilo político, havia um advogado em Paris, onde a maioria se encontrava, preparado para assumir o processo (*cfr.* Wolford, 1997b: 283 – 284).³⁷

Em 1983, Grotowski lança um novo projecto, agora sem o enquadramento do Teatr Laboratorium e num contexto que lhe é estranho: a convite do Professor Robert Cohen inicia na Universidade da Califórnia/Irvine a pesquisa sobre o “Drama Objectivo”.³⁸ O programa apresentava-se nos seguintes termos: “Drama objectivo diz respeito àqueles elementos de rituais antigos que têm um preciso, e portanto objectivo, impacto nos participantes, para além do mero significado teológico ou simbólico” (Wolford, 1996a: 9).³⁹

A questão da “objectividade” em Grotowski é polémica e ocupará a nossa atenção quando nos dedicarmos à “objectividade do ritual”, a Arte como Veículo (*infra*, Cap. I .3). Para já traçaremos as fontes do conceito em Grotowski, que segundo Osinski são duas: a primeira, Gurdjieff, para quem uma “Arte Objectiva” teria uma qualidade extra e supra-individual e poderia portanto revelar as leis do destino do Homem. A segunda, Juliusz Osterwa, director do Reduta, que num caderno de apontamentos discutia a objectividade da arte e a possibilidade de esta afectar todos de uma forma de que nem se dessem conta. Grotowski conhecia bem ambas as referências (*cfr.* Osinski, 1997: 385 – 6). As perguntas que se formulavam agora eram: que elementos, estruturas ou ferramentas têm um impacto objectivo sobre o performer? Haverá técnicas, lugares, movimentos, vibrações corporais ou vocais que afectam o performer e transformam a sua energia, permitindo-lhe entrar num fluxo de impulsões vitais?

O programa Drama Objectivo durou pouco tempo sob a direcção de Grotowski. Mas as questões, que vinham já das fases anteriores do seu trabalho, transitaram para a etapa seguinte. Em 1986, Grotowski foi convidado por Roberto Bacci, director do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, Itália, para aí instalar, com carácter

³⁷ O Teatr Laboratorium viria a dar-se por extinto em 1984.

³⁸ No ensaio “From The Theatre Company to Art as Vehicle” (*in* Richards, 1995: 115 - ss) Grotowski ignora esta fase da sua carreira. Eventualmente porque as vicissitudes do projecto o levaram a não o considerar como “coisa sua”. O projecto viria a decorrer até 1992, embora a partir de 1986 a participação de Grotowski fosse ocasional e não assumisse a direcção do programa. Em contrapartida, no mesmo texto Grotowski é prolífero nas críticas que dirige aos departamentos de teatro das universidades norte-americanas.

³⁹ “Objective drama is concerned with those elements of ancient rituals of various world cultures which have a precise and therefore objective impact on participants, quite apart from solely theological or symbolic significance”. Nossa tradução.

definitivo, o seu Workcenter. Aqui começa a sua derradeira fase, o trabalho sobre a Arte como Veículo, a que dedicaremos a nossa atenção mais à frente.

Antes de dar por concluída esta secção importa, em súmula, identificar as principais influências e referências que distinguem o pensamento de Grotowski.

No topo da lista situa-se, sem sombra de dúvida, Konstantin Stanislavsky de quem Grotowski se considerava mais do que um continuador: “houve um tempo em que eu queria ser Stanislavsky” (Kumiega, 1985: 218).⁴⁰ Pela interposta pessoa de Yuri Zavadski, dele recebeu as mais importantes ferramentas metodológicas: a metodologia das acções físicas e as noções de “trabalho sobre si mesmo” e pesquisa constante. Meyerhold foi uma referência na encenação, tal como Vakhtanghov (cfr. Grotowski, 1975 [1968]: 14). Os exercícios biomecânicos de Meyerhold tiveram pouca importância na pesquisa sobre os *trainings* corporais porque não havia registo deles ou quem os pudesse transmitir ao elenco do Teatr Laboratorium. Neste domínio constituíram referências Delsarte, Dalcroze (Grotowski, 2015b [1971]: 153-154), o Ioga e Charles Dullin, de quem Grotowski terá tomado conhecimento através de Jean Vilar e Marcel Marceau (cfr. Osinski, 1986: 27). Numa fase posterior os “Movimentos” de Gurdjieff podem ter tido um papel determinante no desenvolvimento dos exercícios que ficaram conhecidos por “Motions” (cfr. Schechner, 1997a: 479). As artes performativas asiáticas, nomeadamente a ópera de Pequim, o Noh e o Kathakali trouxeram referências técnicas (cfr. Grotowski, 1975 [1968]: 14). Juliusz Osterwa, director do Reduta, foi sobretudo uma referência ética dentro do contexto profissional (cfr. Burzynski e Osinski, 1979: 65).

Eugénio Barba, Peter Brook, Joseph Chaikin, Andre Gregory, Richard Schechner foram amigos muito íntimos e grandes apoiantes dos projectos de Grotowski. Foram por ele grandemente influenciados, mas não exerceram uma influência significativa no seu pensamento.

O hipotético ascendente de Antonin Artaud sobre Grotowski tem feito correr muita tinta. Mas só em 1960 Grotowski terá lido um pequeno excerto publicado numa revista polaca e teria que esperar até 1964 para ler *O Teatro e o seu Duplo* que lhe foi enviado por Raymonde Temkine (cfr. Temkine, 1972 [1967]: 144). De resto, no texto incluído em *Para um Teatro Pobre* Grotowski explica porque Artaud não podia constituir uma referência: ele era um visionário, um poeta do teatro, mas não tinha deixado pistas palpáveis que pudessem ser seguidas (cfr. Grotowski, 1975 [1968]: 81 - 90).

O pensamento de Gurdjieff, que Grotowski terá conhecido através de Peter Brook (cfr. Wolford, 1996b: 225) e Carl Jung, que terá lido continuamente desde a juventude, junto com Paul Brunton, Ernest Renan, os Evangelhos, o Corão, o Zohar, Martin Buber (cfr. Grotowski, 1997a: 253- 255) e Mestre Eckhart (cfr. Grotowski, 1988: 55-57), bem como a sua inclinação para o romantismo polaco, constituem as fontes que levam muitos autores a suscitar a questão da espiritualidade de Grotowski, assunto que importa aqui discutir.

⁴⁰ “there was a time when I wanted to be Stanislavsky”. Nossa tradução.

Os termos “espírito” ou “espiritual” ocorrem muito raramente no discurso de Grotowski e nunca directamente relacionados com o cerne da sua pesquisa. E denuncia que “fala-se muito do espírito, da alma e da psique. Farisaísmo” (Grotowski, 2015c [1980]: 236)⁴¹.

Por outro lado, o seu léxico, as suas referências e as metáforas utilizadas reportam-se a um universo conceptual comumente relacionado com a espiritualidade. No texto “Teatro das Fontes” (Grotowski, 1997a) Grotowski deu-se ao trabalho de nos relatar, com algum detalhe, a religiosidade da mãe e as suas leituras da infância e primeira juventude. Sendo habitualmente tão reservado quanto à sua vida, porque o fez?

A nosso ver, Grotowski usa do léxico e das referências de que dispõe para transmitir uma mensagem de objectividade que é constante em todo o seu discurso; nesse relato sobre a sua juventude fornece-nos as chaves para a descodificação da mensagem. O seu discurso,

pode parecer estranho e soar em certa medida a “charlatanice”. Pessoalmente, devo confessar que não nos incomoda muito utilizar fórmulas de ‘charlatão’. Tudo o que cheira a “anormal” e a “mágico” estimula a imaginação, quer do actor, quer do encenador (Grotowski, 1975 [1968]: 35).

Mas em muitas outras passagens não hesita em declarar-se não crente e laico⁴².

“Grotowski não teria usado o termo ‘espiritual’, teria mais provavelmente troçado da ideia” (Schechner, 1997a:465).⁴³ E quando se refere ao “espírito” fá-lo num contexto em que “‘espiritual’ denota um modo de estar plenamente incorporado, em vez de uma forma de sair do corpo” (Grimes, 1997: 273).⁴⁴

Tatiana Motta Lima chama-nos a atenção para uma passagem de um filme documentário⁴⁵ em que, em jeito de brincadeira, Grotowski afirma: “Se Deus existe, então, ele cuida da nossa vida espiritual, mas, e se ele não existe?” (Motta Lima, 2010: 2). O que leva a investigadora a entender que “a vida espiritual do homem, sua alma, o conhecimento que pode ter de si mesmo é, para Grotowski, ‘*affair*’ do próprio homem” (Motta Lima, 2010: 2). E que:

O sagrado em Grotowski, ao contrário, desestabiliza – esgarça, amplia, faz ceder – determinada noção mais estável de sujeito. No ‘trabalho sobre si’ é o próprio ‘si’, a percepção do que é (está) ‘si’, que é colocado em questão. É um processo de luta, de ‘práticas de liberdade’, de não assujeitamento, que está em jogo. Podemos fazer uma analogia aqui com a noção de ‘inquietação de si’ com a qual Foucault trabalhou (Motta Lima, 2010: 4).

⁴¹ “Si parla molto dello spirit, dell’anima e della psyche. Fariseismo”. Nossa tradução.

⁴² Por exemplo: “Falo de ‘santidade’ não sendo crente. Concebo uma ‘santidade laica’” (Grotowski, 1975 [1968]: 31).

⁴³ “Grotowski himself would not use the word “spiritual”, he would more probably mock the idea”. Nossa tradução.

⁴⁴ “‘spiritual’ connotes a way of being embodied with fullness rather than a way of exiting from the body”. Nossa tradução. Mais à frente neste trabalho teremos a oportunidade de abordar o corpo em Grotowski e a sua perspectiva antropológica absolutamente monista.

⁴⁵ “A Postcard from Opole”, de 1963.

E são estes mesmos argumentos que usamos para defender que toda a consideração sobre a espiritualidade de Grotowski deveria, com vantagem, ser deslocada para o domínio da ontologia. Parece ser esse o entendimento de Monique Borie:

O teatro é antes de mais para Grotowski um instrumento de realização e o lugar de onde ele interrogou o pensamento mítico é o mesmo de onde a hermenêutica o interroga. O que habita a sua busca, como a da hermenêutica, é uma problemática do ser, formulada através da nostalgia da origem e da unidade perdidas... (Borie, 1978)⁴⁶

O percurso de Grotowski, que temos vindo a descrever, é sintetizado por Schechner da seguinte forma: o trabalho sobre si próprio levou ao abandono do teatro e conduziu ao Parateatro; a procura de algo que fosse transcultural e essencial remeteu ao Teatro das Fontes; destilar essas fontes em acções performativas levou ao Drama Objectivo e à Arte como Veículo (cf. Schechner, 1997b: 213).

Para Grotowski o percurso é linear: “A linha é perfeitamente directa, procurei sempre prolongar a investigação, mas chegado a um certo ponto, para fazer um passo em frente, é preciso alargar o campo” (Thibaudat, 1995)⁴⁷.

É esta coerência e linearidade do seu percurso, que percorre o teatro desde o pré-teatro ao pós-teatro, que nos leva a considerar que a caracterização da Arte como Veículo, enquanto corolário das suas investigações e pesquisas, só seja possível recorrendo ao estudo dos conceitos que foram desenvolvidos ao longo de toda a sua carreira nas artes performativas.

2- O pensamento de Grotowski: alguns conceitos-chave para a explicação da Arte como Veículo.

Munidos desta muito sumária descrição do percurso de Jerzy Grotowski tentaremos explicar o pensamento que o percorre, identificando alguns conceitos fundamentais na sua estruturação. Convém mais uma vez fazer notar que a sua acção se desenvolve num plano prático, que Grotowski quase não escreveu e que, quando escreveu ou transcreveu os seus discursos e conferências, se dirigia a praticantes das artes performativas, inscrevendo pois o seu discurso numa prática de transmissão directa do conhecimento.⁴⁸ O seu léxico vai beber às muito díspares fontes que apontámos e as suas metáforas incorporam imagens que estimulam a acção. A sua transmissão de conhecimentos é também condimentada com uma significativa dose de provocação.

⁴⁶ “Le théâtre été avant tout pour Grotowski un instrument d’accomplissement, et le lieu d’où il a interrogé la pensée mythique se trouve être celui-là même d’où l’herméneutique l’interroge. Ce qui habite sa quête, comme celle de l’herméneutique, c’est une problématique de l’être, formulée à travers la nostalgie de l’origine et de l’unité perdues...” Nossa tradução.

⁴⁷ “La lignée est parfaitement directe. J’ai toujours cherché à prolonger l’investigation, mais arrivé à un certain point, pour faire un pas en avant, il faut élargir le champ”. Nossa tradução.

⁴⁸ A questão da “transmissão” ocupou um lugar relevante no pensamento de Grotowski, sobretudo na última década da sua existência. Sobre este assunto veja-se o seu prefácio à obra de Thomas Richards (1995), *At Work With Grotowski on Physical Actions*.

Sustentámos que a coerência do percurso de Jerzy Grotowski nos permite articular as noções expressas em diversas épocas do seu trajecto. Não pretendemos com isto negar que esses conceitos se formaram em determinada altura e que evoluíram, se transformaram, se adequaram. Pelo contrário: os conceitos nasceram da prática e a ela se foram ajustando. Tatiana Motta Lima dedicou um livro, que se tornou uma referência, à evolução dos conceitos em Grotowski (Motta Lima, 2012)⁴⁹ entre as fases teatral e parateatral. Explica-nos, por exemplo, o percurso da noção de “actor” (que mais tarde será “performer” ou “fazedor”), do espectador à testemunha, da relação ao encontro. Não caberia no âmbito nem na extensão deste trabalho fazer tão aprofundada análise dos conceitos usados. Utilizaremos noções que transitam (e se adequam) das fases precedentes do seu trabalho para explicar a Arte como Veículo, chamando a atenção para a evolução do conceito, quando tal se justificar.

Relembramos que Grotowski dava pouca importância às palavras: “Cada vez que nos limitamos a certos termos, estamos a flutuar no mundo das ideias, das abstracções. Podemos então encontrar fórmulas extremamente reveladoras, mas elas pertencem ao domínio do pensamento, não ao domínio da realidade” (Grotowski, 1997c [1986]: 294).⁵⁰ O que não o impediu de dedicar um extremo cuidado à edição, tradução e publicação dos seus textos (*cfr.* Schechner, 1997a: 472 – 473).

Interrogar o seu pensamento artístico requer que se não perca de vista o fim a que a arte se destina e para Grotowski a arte, e especialmente o teatro, serve:

Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece. Nesta luta pela verdade de nós próprios, neste esforço para arrancar a máscara quotidiana, o teatro, com a sua percepção carnal, sempre me pareceu uma espécie de provocação (Grotowski, 1975[1968]: 19).

Não é pois, à partida, uma arte social ou com um fim exterior a si. É um processo do ‘eu próprio’, que se desenrola no território do ‘eu próprio’, o trabalho sobre si mesmo. Ensimesmado? Demonstraremos que não.

O Corpo como Sujeito.

Em muitos aspectos o pensamento de Grotowski constrói-se com conceitos que não admitem gradação. Se começarmos por olhar para o seu pensamento a partir do sujeito que age, quem faz, deparamo-nos com a pedra angular de toda a sua arquitectura conceptual: o indivíduo. “O significado etimológico de ‘individualidade’ é ‘indivisibilidade’, o que quer dizer existência total em qualquer coisa” (Grotowski, 1975 [1968]: 208). Permita-

⁴⁹ Não nos foi possível obter uma cópia do livro pelo que nos apoiámos na sua tese doutoral de 2008. A autora afiançou-nos que o livro foi inteiramente baseado na tese.

⁵⁰ “Each time we limit ourselves to certain terms, we are afloat in the world of ideas, of abstractions. We can then find some extremely revealing formulas, but they belong to the realm of thoughts and not to the realm of realities”. Nossa tradução.

se-nos chamar a atenção para a evidente correlação com o conceito de “individuação” de Jung: “Uso o termo ‘individuação’ no sentido do processo que gera um ‘*individuum*’ psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo” (Jung, 2000 [1934]: 269).⁵¹

O indivíduo é, pois, absoluto, total e indivisível, mas não basta que o sujeito pertença à espécie humana para merecer a caracterização de indivíduo. Pelo contrário, Grotowski denuncia que as condições usuais do quotidiano colocam o ser humano numa condição de divisão, adormecimento, não-presença: “O ser humano está constantemente dividido entre ‘eu’ e o ‘meu corpo’ – como se fossem duas entidades diversas” (Grotowski, 2015b [1971]: 157)⁵². O indivíduo é *hic et nunc*, a sua cabeça, corpo e coração constituem uma unidade ou totalidade que se traduz por “presença” ou “consciência” (cfr. Grotowski, 1995: 125). Esta unicidade presencial é também um absoluto corpóreo: a cabeça, o corpo e o coração, sendo metáforas para a mente, a fisicalidade e as emoções, são antes de mais segmentos do corpo. É pois o corpo, físico e carnal, um corpo total e uno, que se constitui como sujeito da proposição, que age, intervindo no mundo de forma culminante. O corpo opera um processo de aglutinação, congregando categorias que se apresentam separadas na tradição do pensamento ocidental: corpo e mente, razão e emoção, interior e exterior, estrutura e vida. O corpo assume-se como sujeito uno, um sujeito que não nega as dualidades em que as suas impulsões o colocam face às circunstâncias ou com que se depara no seu modo de se ver a si próprio, mas que as resolve pela conjugação. Aglutina esses dualismos, assume-se como um eu que age.

A unicidade do sujeito requer, antes de mais, uma aceitação do corpo:

Não estar dividido, no fundo, quer dizer aceitar-se. Não confiar no próprio corpo significa não ter confiança em si mesmo. Estar dividido. *Não estar dividido*: não é só a semente da criatividade do actor, é também a semente da vida, da possível totalidade (Grotowski, 2015b [1971]: 157).⁵³

Essa unicidade, primordial para Grotowski, é condição essencial para a concretização de um “Acto” que, por si, será meio de acesso a outra categoria, como explica Monique Borie:

⁵¹ A noção de “individuação” em Jung pode também ser relacionada com o objectivo da Arte em Grotowski. Veja-se: “Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ (Verselbstung) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (Selbstverwirklichung)” (Jung, 2008 [1917]: 60). Um estudo aprofundado da influência de Jung em Grotowski (que não cabe no propósito do presente trabalho) poderia ajudar-nos a explicar a sua propensão para os autores do romantismo, a sua alegada utilização de arquétipos na composição teatral ou o seu interesse pela Gnose, por exemplo.

⁵² “L’essere umano è costantemente diviso tra ‘io’ e il ‘mio corpo’ – come fossero due entità diverse”. Nossa tradução.

⁵³ “Non essere divisi, in fondo, vuol dire accettarsi. Non avere fiducia nel proprio corpo vuol dire non avere fiducia in se stessi. Essere divisi. *Non essere divisi* – nom è soltanto il seme della creatività dell’attore, è anche il seme della vita, della possibile interezza”. Nossa tradução.

O teatro como instrumento de realização, como meio de acesso à verdade e ao ser, é aqui indissociável duma reconquista da unidade, da totalidade, que se opera no e pelo actor ele mesmo (Borie, 1978).⁵⁴

Dito isto, a acção performativa é uma prática e acarreta a resolução funcional de problemas que se colocam à performance. Nestas circunstâncias pode afigurar-se necessário olhar para o corpo de um ponto de vista exterior: como funcionam as articulações do meu braço? Como recupero o equilíbrio depois deste movimento? Mas a divisão do corpo, a sua objectivação, só ocorre para reforçar a ideia de aglutinação e subjectivação unitária do corpo, surgindo em situações de exercício ou com propósitos pedagógicos:

A dissecação a que Grotowski se refere aponta para uma nova percepção do corpo. Não se trata de exercitá-lo ao limite de sua potência física como o fazem os atletas, tampouco deixá-lo adormecer como mero suporte do *logos*. É preciso livrá-lo de sua falsa materialidade, marcada social, cultural e psiquicamente para que renasça como morada da subjetividade individuada. Há nisso uma componente de forte sensualidade e de desejo metafísico de entrega ao outro. Somente nessa perspectiva é que se pode conceber uma técnica que vise associar à precisão física da partitura a qualidade perturbadora da auto-exposição íntima (Coelho, 2009: 56).

Os *'trainings'* corporais não são actividades preparatórias, são acções artísticas que cumprem plenamente os objectivos enunciados: libertar(-se), realizar(-se). A abordagem proposta é o desafio:

Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objectivos que parecem exceder as capacidades do corpo. É uma questão de convidar o corpo ao "impossível" e fazê-lo descobrir que o "impossível" pode ser dividido em pequenas partes, pequenos elementos, e tornado possível. Nesta segunda abordagem, o corpo torna-se obediente sem saber que deveria ser obediente. Torna-se um canal aberto às energias, e descobre a conjugação entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida ("espontaneidade"). Deste modo o corpo não se sente como um animal domado ou domesticado, mas antes como um animal selvagem e orgulhoso. A gazela perseguida por um tigre corre com ligeireza, uma harmonia de movimento que é incrível. Se a observarmos em câmara lenta num documentário, esta corrida da gazela e do tigre dão-nos uma imagem de vida que é plena e paradoxalmente alegre (Grotowski, 1995: 129).⁵⁵

⁵⁴ "Le théâtre comme instrument d'accomplissement, comme moyen d'accès à la vérité et à l'être est indissociable, ici, d'une reconquête de l'unité, de la totalité qui s'opère dans et par l'acteur lui-même". Nossa tradução.

⁵⁵ "To challenge it by giving it tasks, objectives that seem to exceed the capacities of the body. It's a question of inviting the body to the "impossible" and making it discover that the "impossible" can be divided into small pieces, small elements, and made possible. In this second approach, the body becomes obedient without knowing that it should be obedient. It becomes a channel open to the energies, and finds the conjunction between the rigor of elements and the flow of life ("spontaneity"). Thus the body does not feel like a tamed or domestic animal, but rather like an animal wild and proud. The gazelle pursued by a tiger runs with a lightness, a harmony of movement that is incredible. If one watches this in slow motion in a documentary, this run of gazelle and tiger gives an image of life which is full and paradoxically joyous". Nossa tradução.

Trata-se então de olhar para o corpo a partir do corpo, de um “olhar de dentro”, de um convite à auto-exploração e à superação. Um modelo de percepção do corpo que reforça a sua subjectividade: o corpo é um sujeito que age.

A Acção, o Acto Total: Fazer.

Se o sujeito é o indivíduo corporizado, o predicado desta enunciação é a acção. No discurso de Grotowski, acto, acção ou acto total são sinónimos⁵⁶, o que quer dizer que não se lhe aplicam gradações valorativas. Uma acção é sempre um acto total, não existe uma acção mal executada como não existe uma acção incompleta ou uma acção que não seja plena. Todos os comportamentos ou movimentos que não caibam nesta exigência de totalidade e plenitude serão relegados para as categorias de “actividade”, “gestualidade” ou outras, sem interesse para a presente reflexão⁵⁷.

No entanto, ao contrário do corpo-sujeito, a acção pode e deve ser dividida, multiplicada, subtraída, somada: no processo de criação, o performer “deve dividir cada acção em acções mais pequenas” (Richards, 1995: 88)⁵⁸, “eliminando todas as acções que não sejam absolutamente necessárias” (Grotowski, 1997c: 302)⁵⁹ e organizando-as segundo uma sequência (*cfr.* Grotowski, 1986).

Para operar com a acção, Grotowski segue e prolonga a metodologia⁶⁰ das acções físicas. Escusado será detalhar que esta metodologia foi desenvolvida por Stanislavski nos últimos anos da sua vida e que este nos deixou poucas indicações escritas sobre esta nova abordagem que implicou uma viragem radical no seu entendimento do trabalho do actor, até aí voltado para as memórias emotivas. A maior parte do conhecimento que temos sobre esta fase do seu trabalho resulta dos testemunhos dos seus colaboradores, o mais significativo dos quais será, sem dúvida, o relato de Vasili Toporkov sobre os ensaios de *Almas Mortas*, de Gogol (Toporkov, 2004 [1949]), no qual se baseia a seguinte explicação sumária da metodologia:

Os seus pressupostos: Não podemos lembrar-nos dos sentimentos nem fixá-los. Podemos apenas recordar o comportamento físico. Stanislavski: “Comecem pelas acções físicas mais simples e façam com que se tornem completamente autênticas (...) Desta maneira acreditarão em vós próprios e nas vossas acções. Tomem em consideração tudo o que se

⁵⁶ Estamos, obviamente, a tratar o pensamento e Grotowski como um todo coerente. Se analisássemos detalhadamente verificaríamos que os diferentes termos foram usados predominantemente em épocas e contextos distintos. Mas tal não contraria a nossa alegação de que traduzem uma mesma ideia.

⁵⁷ No léxico de Grotowski, uma actividade é um comportamento a que não corresponde uma motivação; um gesto é um movimento periférico (dos braços, das mãos, dos pés, da cabeça) a que não corresponde uma impulsão.

⁵⁸ “must divide each action into smaller actions”. Nossa tradução.

⁵⁹ “eliminating all the actions that are not absolutely necessary”. Nossa tradução.

⁶⁰ Para uma discussão sobre as noções de “metodologia” e “método” a partir do pensamento de Stanislavski, veja-se o nosso artigo “Metodologia versus Método” (Pereira e Villepoix, 1998).

refere às vossas acções, especialmente o ritmo (...) Se souberem fazer as vossas acções simples, segundo as circunstâncias dadas, estas acções tornar-se-ão acções psico-físicas". O esquema das acções físicas é o esqueleto sobre o qual se constrói tudo o que faz essa essência da personagem humana. Ele reflecte de uma maneira extremamente expressiva e convincente todos os sentimentos, todas as experiências emocionais da personagem (Pereira e Villepoix, 1998).

Grotowski inscrevia-se na linha de Stanislavski, por via da sua aprendizagem com Zavadski, e desenvolveu a metodologia das acções físicas num contexto liberto das contingências do teatro realista,⁶¹ logo sem ter que se conformar com o desenho de uma "personagem". No contexto *grotowskiano*, como explica André de Brito Correia:

Em vez de falar de papel ou de personagem, é mais pertinente falar de partitura para entender aquilo que é o ofício do actuante. Essa partitura é um "modelo de reacções", um "sistema de signos". Constitui-se como um esquema de associações que não são pensamentos mas sim recordações precisas, recordações que são activadas por um trabalho de procura através do *corpo-memória* (Correia, 2003).

Como dissemos, a acção não admite gradação, não pode ser mais ou menos, tem que ser precisa, rigorosa, estruturada. A acção é a estrutura:

Estrutura ou forma é uma disciplina; é significante porque é um processo de signos que estimula as associações do espectador. Esta disciplina é organizada e estruturada; sem ela temos caos e puro diletantismo [...] A disciplina é obtida através da espontaneidade, mas mantém-se sempre uma disciplina. A espontaneidade é vergada pela disciplina, e no entanto há sempre espontaneidade. Estes dois opostos sujeitam-se e estimulam-se mutuamente e dão radiância á acção. O nosso trabalho não é abstracto nem naturalista. É natural e estruturado, espontâneo e disciplinado (Grotowski, 1969: 42)⁶²

Toda e qualquer acção responde a uma motivação; é pois uma reacção. Para que a acção o seja plenamente, a motivação requerida pelo acto artístico é também extraordinária: "Dominado pelo entusiasmo – no velho sentido da expressão – o homem lança mão de signos rítmicos, começa a dançar, a cantar" (Grotowski, 1975 [1968]: 15).

É pois num estado de "entusiasmo" que o actuante executa o seu acto extraordinário. Que consiste em despojar-se da sua máscara quotidiana e, psiquicamente desnudado, entregar-se numa dádiva total,⁶³ que gera o acto total:

⁶¹ No contexto pedagógico Stanislavski defendia que a metodologia das acções físicas podia ser usada tanto no teatro naturalista quanto no teatro simbolista. Não é essa a questão que nos ocupa: as acções físicas para Stanislavski são sempre realistas, recolhidas da experiência quotidiana. Veremos que Grotowski vai mais longe.

⁶² "Structure or form is a discipline; it is significant because it is a process of signs that stimulates the spectator's associations. This discipline is organized and structured; without it we have chaos and pure diletantism [...] Discipline is obtained through spontaneity, but it always remains a discipline. Spontaneity is curbed by discipline, and yet there is always spontaneity. These two opposites curb and stimulate each other and give radiance to the action. Our work is neither abstract nor naturalistic. It is natural and structured, spontaneous and disciplined". Nossa tradução.

⁶³ Subsistiu a ideia de que esta dádiva era feita ao espectador (ou, no Teatro de Participação, à testemunha co-actuante). Veremos que no contexto da Arte como Veículo se torna mais claro que a entrega é à acção, a dádiva é ao "fazer".

A realização do acto a que nos referimos exige a mobilização de todas as forças físicas e psíquicas do actor, cujo estado é a disposição inactiva, a passiva disponibilidade, que vai tornar possível a realização activa. [...] Esse acto é culminante (Grotowski, 1975 [1968]: 35).

Esta “passiva disponibilidade” articula-se com a noção de *via negativa*, sustentáculo da noção de “Teatro Pobre”: o actor não necessita de adquirir novas competências ou habilidades. Deve é libertar-se de bloqueios e preconceitos que lhe limitem a disposição inactiva, a possibilidade de reagir (*cf.* Grotowski, 1975 [1968]: 14).

Disponibilidade passiva requer uma extrema sinceridade: “a sinceridade começa onde estamos desarmados” (Grotowski, 1997b [1972]: 223)⁶⁴ e deve ser entendida no sentido de Trilling: “ser verdadeiro para si mesmo” (Trilling, 1972)⁶⁵.

A análise do processo da acção contribui para esclarecer o carácter subjectivo do corpo. As motivações, enquanto reacções, traduzem-se por impulsões:

Antes de uma pequena acção física há um impulso. É aí que reside o segredo de algo muito difícil de entender, porque o impulso é uma reacção que começa dentro do corpo e que é visível apenas quando já se tornou uma pequena acção. O impulso é tão complexo que não se pode dizer que seja apenas do domínio corporal (Grotowski, 1992: 100)⁶⁶.

O impulso corresponde a uma intenção ou motivação, que constitui uma reacção, e tem origem no mais profundo e íntimo do indivíduo. Em termos físicos, começa por se manifestar no centro do corpo e expande-se até às extremidades.⁶⁷ A motivação determina um conjunto de qualidades da acção: a direcção, o tempo-ritmo, a intensidade, o volume e a ressonância da voz, entre outras.⁶⁸ Estas expressões visíveis da motivação permitem-nos uma leitura da mesma, ainda que a motivação não seja visível para nós.

O fluxo de impulsos, correspondendo a uma motivação plena e autêntica, determina a espontaneidade da acção.⁶⁹ Embora use frequentemente a expressão “energia” para se

⁶⁴ “sincerity begins where we are defenseless”. Nossa tradução.

⁶⁵ A distinção de Trilling entre sinceridade e autenticidade ganha especial interesse com a interpretação de Charles Taylor em *The Ethics of Authenticity* (1992) que liga a autenticidade com a noção moderna de auto-realização. Grotowski, no entanto, não faz distinção entre os dois conceitos.

⁶⁶ “Avant une petite action physique, il y a l’impulsion. Là git le secret de quelque chose de très difficile à saisir parce que l’impulsion est une réaction qui se commence derrière la peau et qui est visible seulement quand elle est déjà devenue une petite action. L’impulsion est tellement complexe qu’on ne peut pas dire qu’elle soit du domaine uniquement corporel”. Nossa tradução.

⁶⁷ É muito importante não confundir o impulso com as contracções musculares (*cf.* Richards, 1995: 96).

⁶⁸ Os *trainings* servem para conferir ao corpo a plasticidade e condutibilidade que facilitam a passagem das impulsões vitais e são, por excelência, as disciplinas que permitem um estudo prático sobre as qualidades da acção (física ou vocal). Não nos deteremos aqui sobre a matéria dos *trainings*, por ser demasiado extensa para este trabalho, embora seja um tema nuclear à compreensão do universo grotowskiano e estar sempre presente no entendimento dos conceitos aqui abordados.

⁶⁹ Seria interessante comparar as noções de espontaneidade em Grotowski e Moshe Feldenkrais. Desconhecemos se Grotowski tinha conhecimento dos estudos e conclusões de Feldenkrais mas, na análise do processo da acção, muitas das conclusões são dialogantes. No entanto, para o prático

referir ao fluxo de impulsos, Grotowski evita precisar onde se situa a origem dessa energia. Mas energia e fluxo de impulsões constituem-se como dois pontos de vista sobre o mesmo fenómeno. A organicidade, que era para Stanislavski uma noção ligada à plástica corporal e à naturalidade da postura e do movimento quotidiano é redefinida por Grotowski como a potencialidade que resulta do fluxo de impulsos, que têm origem no interior do indivíduo e se dirigem para a concretização da acção precisa. Dito desta forma, a organicidade, resultante do fluxo de impulsos, ou energia, plenamente motivado, requerendo uma inactiva disponibilidade... afigura-se um processo rigoroso e exigente. Sem dúvida que o é e, no entanto, se atendermos a que a *via negativa* é o caminho proposto, entenderemos que Grotowski ligue a organicidade à infância: “A criança é quase sempre orgânica” (Grotowski, 1992: 103).⁷⁰

Temos insistido na tese de que o pensamento prático de Grotowski constitui um todo coerente. Um bom exemplo é a noção de *conjunctio oppositorum* que começa por se revelar nos exercícios ditos plásticos:

... de Delsarte, de Dalcroze e de outros, passo a passo, descobrimos que os chamados exercícios plásticos podem funcionar como *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade (Grotowski, 2015b : 153 - 154).⁷¹

A noção foi também tomada de Jung (que, por sua vez a glosou da alquimia medieval): “união dos opostos quando um deles jamais está separado do outro. Trata-se daquela esfera de vivência que conduz diretamente à experiência da individuação, ao tornar-se si-mesmo” (Jung, 2000 [1934]: 113).

A conjugação de opostos é, também na actuação, o justo equilíbrio entre o impulso vital e o rigor da estrutura de execução. A tensão gerada pela oposição estimula o estado de “consciência vigilante” e desperta o corpo-memória.

O corpo-memória: o acesso ao essencial.

O fluxo de impulsões desperta o processo do corpo-memória⁷². Esta é uma noção nuclear no pensamento prático de Grotowski e tem, para o nosso propósito, o maior interesse:

Pensa-se que a memória seja independente de tudo o resto. Na verdade, pelo menos para os actores, não é assim. O *corpo* não tem memória. Ele é *memória*. O que é preciso fazer é desbloquear o corpo-memória (Grotowski, 2015b : 155)⁷³.

israelita, um comportamento espontâneo é o que tem um baixo teor emocional associado (Feldenkrais, 1985: 8 – 13).

⁷⁰ “L’enfant est presque toujours organique”. Nossa tradução.

⁷¹ “... di Delsarte, di Dalcroze e di altri, passo dopo passo, abbiamo scoperto che i cosiddetti esercizi plastici possono funzionare come *conjunctio oppositorum* tra struttura e spontaneità” Nossa tradução.

⁷² Podemos julgar que, também na consideração da memória, Grotowski parte de Stanislavski para o ultrapassar: este recomendava que as acções físicas fossem procuradas em recordações precisas. Grotowski, como veremos, vai bastante mais longe.

O corpo-memória manifesta-se por associações psico-físicas: as dinâmicas corporais desencadeiam um processo associativo e, se se permitir que essas associações conduzam o processo, elas desenharão a dinâmica corporal, provocando o fluxo de impulsões, activando novas associações.

O actor apela à própria vida [...] Volta-se para o corpo-memória, não tanto para a memória do corpo, mas exactamente para o corpo-memória. E para o corpo-vida. Portanto, volta-se para as experiências que foram para si verdadeiramente importantes e para aquelas que aguardamos, que ainda não aconteceram (Grotowski, 2015c: 240).⁷⁴

Para Grotowski, a conquista deste corpo-vida é possível através do exercício constante do actuante no sentido de superar a contradição entre espontaneidade e precisão, *conjunctio oppositorum*, característica da acção. O corpo na sua totalidade, com a sua riqueza remanescente, o corpo-vida, revela-se na acção. Estabelece-se um processo dialéctico de desempenho e superação: o corpo executa a acção e a acção revela o corpo, o corpo revela-se na acção e a acção executa-se no corpo. Veja-se como o corpo-vida, unidade aglutinadora do corpo enquanto sujeito, é também um *corpo-em-acção* que se agrega ao mundo, um corpo dessubjectivado.

As explorações sobre o *corpo-memória* levaram-no ainda a considerar uma outra dimensão dessubjectivada do corpo: o corpo de cada um é também um corpo herdado, que não é só seu e que transporta em si uma memória genética, uma possibilidade de acesso a outra dimensão: “Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual se está ligado por uma relação ancestral forte” (Grotowski, 1988: 56).⁷⁵

E, ainda mais longe, esse corpo é um repositório de toda a evolução, conferindo-lhe uma ligação com a “origem”:

[...] existe uma certa posição primária do corpo humano. É uma posição tão antiga que talvez fosse, não a do *homo sapiens*, mas a do *homo erectus*, e que se relaciona de alguma maneira com o aparecimento da espécie humana. Uma posição que parece desaparecer de vista na noite dos tempos, ligada ao que os Tibetanos por vezes chamam o nosso aspecto “réptil” [...] temos no nosso corpo um corpo antigo, um corpo réptil... (Grotowski, 1997c: 297 - 298).⁷⁶

⁷³ “Si pensa che la memoria sia indipendente da tutto il resto. In verità, almeno per gli attori, non è così. Il *corpo* non ha memoria. Esso è *memoria*. Quello che bisogna fare è sbloccare il corpo-memoria”. Nossa tradução.

⁷⁴ “L’attore fa appello alla propria vita [...] Si rivolge al corpo-memoria, non tanto alla memoria del corpo, ma appunto al corpo-memoria. E al corpo-vita. Dunque si rivolge alle esperienze che sono state per lui davvero importanti e a quelle che aspettiamo, che non sono ancora venute”. Nossa tradução.

⁷⁵ “Un des accès à la voie créative consiste à découvrir en soi-même une corporéité ancienne à laquelle on est relié par une relation ancestrale forte”. Nossa tradução.

⁷⁶ “[...] there exists a certain primary position of the human body. It’s a position so ancient that maybe it was that, not of the *homo sapiens*, but of the *homo erectus*, and which concerns in some way the appearance of the human species. A position which seems to fade out of sight in the night of

O corpo-sujeito, individual, carnal é também um corpo-em-acção, porque a ela se entrega plenamente e, por essa via, devém um corpo-outro, um corpo antigo, que se aproxima da “origem”, do “essencial”.

O “essencial” de que nos aproximamos pela acção (*cfr.* Grotowski, 1995: 125) é o Ser, “*essere*”. “A essência: etimologicamente trata-se do ser, da condição do Ser. A essência interessa-me porque ela não tem nada de sociológico. É o que não recebemos dos outros, o que não vem do exterior, que não é aprendido” (Grotowski, 1988: 54).⁷⁷

O processo da aproximação ao “essencial” relaciona-se com ascensão e claridade: “A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão para a claridade” (Grotowski, 1975 [1968]: 202). Ascensão a um estado de consciência mais subtil, penetração em algo (ao mesmo tempo que o actuante é penetrado):

Com a penetração – como no regresso de um exilado – poder-se-á tocar algo que não está já ligado às origens mas – se ousar dizê-lo – à origem? Acredito nisso. A essência é o pano de fundo da memória? Não sei. Quando trabalho muito próximo da essência tenho a impressão de actualizar a memória. Quando a essência é activada é como se se activassem potencialidades muito fortes. A reminiscência é talvez um dessas potencialidades (Grotowski, 1988: 54).⁷⁸

E retorno à densidade corpórea, cuja impulsão vital remete de novo à ascensão: esta é a dinâmica cíclica que provoca no actuante uma transformação, a passagem da escuridão à claridade. É pois uma dinâmica vertical, ascendente e descendente.

O que se destaca desta dinâmica essencial de ascensão é que o corpo-sujeito, total e indivisível, agregado ao mundo pela acção, dessubjectivado pela memória do corpo-outro, agora se multiplica em “Eu-Eu”. A “consciência vigilante” é estado alterado de consciência e percepção em que coexistem e colaboram dois “Eu”: o Eu que age e o Eu que é consciente. Grotowski recorre às palavras de Mestre Eckhart: “Nós somos dois: o pássaro que debica e o pássaro que observa” (Grotowski, 1988: 55)⁷⁹. Para Mario Biagini, performer no Workcenter de Grotowski, “a energia ascende e muda de qualidade, mas também podemos dizer que é aquela vaga sensação que identifico como eu que muda de qualidade, como se meu ser, minha percepção de mim mesmo no mundo e do mundo em mim mudassem de qualidade, de densidade” (Biagini, 2013: 318).

the ages, linked to what the Tibetans sometimes call our “reptile” aspect. [...] we have in our body an ancient body, a reptile body ...”. Nossa tradução.

⁷⁷ “L’essence: étymologiquement il s’agit de l’être, de l’être-té. L’essence m’intéresse parce qu’elle n’a rien de sociologique. C’est ce qu’on n’a pas reçu des autres, ce qui ne vient pas de l’extérieur, qui n’est pas appris”. Nossa tradução.

⁷⁸ “Avec la percée – comme dans le retour d’un exilé – peut-on toucher quelque chose qui n’est plus lié aux origines mais – si j’ose le dire – à l’origine? Je le crois. L’essence est-elle arrière-fond de la mémoire? Je n’en sais rien. Quand je travaille très près de l’essence j’ai l’impression d’actualiser la mémoire. Quand l’essence est activée c’est comme si de très fortes potentialités s’activaient. La reminiscence est peut-être une de ces potentialités”. Nossa tradução.

⁷⁹ “Nous sommes deux. L’oiseau qui picote et l’oiseau qui regarde.” Nossa tradução.

Mas não se trata de dualismo. Será antes uma amplificação: “É a unidade do homem. Então não é o ‘eu’ que age – é ‘este’ que age. Não é o ‘eu’ que leva a cabo o acto, é o ‘meu homem’ (o ser humano que existe em mim) que realiza o acto. Eu e o *genus humanum* juntos” (Grotowski, 2015c: 239).⁸⁰ É nesta conquista da unidade do Ser que identificamos a natureza ontológica do projecto artístico de Grotowski.

O Outro: o movimento que responde.

Acabámos de fazer um trajecto que nos levou do corpo-sujeito, uno, pleno, absoluto, que através da acção, total, motivada, espontânea e estruturada, orgânica, se transforma em corpo-em-acção, corpo-no-mundo e também corpo-memória, corpo antigo, corpo-vida, e entra num processo de verticalidade que o conduz ao encontro com o Ser.

O percurso parece completo e, no entanto, nada disto fará sentido se esquecermos um elemento fundamental desta equação: o Outro.

Antes que a acção seja executada, ela será motivada e o motivo constitui uma passagem entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e o outro. A motivação dirige-se para uma relação de contacto: “não há impulsos, nem reacções, sem contacto” (Grotowski, 1975 [1968]: 176).

O ator não fica mergulhado em “vivências íntimas”, mas as percebe como reacções dirigidas ao outro, deslocadas espacialmente na direcção do outro. O contato pressupunha, portanto, uma relação concreta com o espaço: é em direcção ao outro (aos outros, ao Outro), em termos de espaço físico, que a reacção pode se dar. Nesse sentido, o conceito de “contato” não inclui apenas os atores que se relacionam, mas também o “espaço” onde acontecem essas relações. O espaço é, ao mesmo tempo, percebido geométrica e “existencialmente” (Motta Lima, 2005: 56).

O movimento em direcção ao Outro é pois também um movimento no espaço (que é um espaço relacional) e é um acto de percepção, um “movimento que é resposta”:

Quando nos movemos, e quando somos capazes de romper com as técnicas do corpo da vida quotidiana, então o nosso movimento torna-se um movimento de percepção. Podemos dizer que o nosso movimento é ver, ouvir, sentir, o nosso movimento é percepção (Grotowski, 1997a: 263).⁸¹

O destinatário imediato desta relação de contacto é, para o actor ou performer, o outro ou outros co-actantes. Eles são elementos objectivos, geradores de impactos e alvos de reacções e motivações. Quanto mais se desenvolver uma relação de confiança entre os co-actantes, tanto mais cada um deles poderá estar seguro de obter, num dado momento, o estímulo que desencadeará as suas reacções. Estas relações de contacto são geradoras de

⁸⁰ “Ma non si tratta di dualismo. È l’unità dell’uomo. E allora non agisce ‘io’ – agisce ‘questo’. Nom ‘io’ compie l’atto, il ‘mio uomo’ (l’essere umano che è in me) compie l’atto. Io e il *genus humanum* insieme”. Nossa tradução.

⁸¹ “When we are moving, and when we are able to break through the techniques of the body of everyday life, then our movement becomes a movement of perception. One can say that our movement is seeing, hearing, sensing, our movement is perception”. Nossa tradução.

uma percepção do “Eu” assaz peculiar e enriquecedora (*cfr.* Richards, 1997: 46). Grotowski falava de um “parceiro seguro” em que reside a oportunidade para um renascimento (*cfr.* Grotowski, 1975 [1968]: 193). A noção de companheiro em Grotowski tem que ser ligada ao conceito de “Eu e Tu” em Martin Buber: “Buber era um dos autores favoritos de Grotowski. Os temas do encontro autêntico, do sacrifício e do risco que perpassam pela discussão de Grotowski podem também ser encontrados no conceito de “Eu – Tu” de Buber” (Lavy, 2005: 180).⁸² O que Buber nos diz é que só um ser humano total e uno pode ir com sucesso ao encontro do Outro e que essa reunião é o berço da “Verdadeira Vida” (*cfr.* Buber, 1937 [1923]).

O parceiro pode também materializar um “outro” imaginário, uma produção mental do performer que resulta das suas associações e memórias e que se projecta sobre o co-actuante (*cfr.* Ouaknine, 1970: 36).

O espectador é um Outro que não tem especial importância para o objecto do nosso estudo presente (senão talvez pela sua manifesta ausência, que discutiremos oportunamente) mas importa referi-lo, ainda que brevemente. Já mencionámos como, com *Apocalypsis cum Figuris*, o espectador se converteu em testemunha e, mais tarde, em participante. Importa dizer que Grotowski jamais se referiria aos espectadores com um substantivo colectivo; público, audiência são termos que não fazem parte do seu vocabulário. “Público é um rebanho!” disse um dia na nossa presença. “O espectador tem sempre que ser tratado com o respeito que nos merece um indivíduo”.

Um Outro sempre presente neste processo: o próprio Jerzy Grotowski, encenador, director de actores, produtor artístico ou *Teacher of Performer*. No teatro a sua função é dupla: consiste em criar uma “montagem”, um percurso para a atenção do espectador, que lhe permita uma leitura (subjectiva) e que, ao mesmo tempo, assume a função de “véu” em relação à partitura íntima do actor que, desnudando-se da sua máscara quotidiana e oferecendo-se, deve, ainda assim, estar protegido da concupiscência da multidão. Por outro lado, o director de actores deve guiar e inspirar o actor na sua procura, com ele crescendo. Na sua Afirmação de Princípios:

Um actor só pode ser guiado e inspirado por alguém que se entregue à sua actividade criadora. Guiando e inspirando o actor, o encenador tem que permitir que simultaneamente ele o guie e inspire. É uma questão de liberdade, de colaboração, e isto não implica a falta de disciplina, mas respeito pela autonomia dos outros (Grotowski, 1975 [1968]: 204).

A partir do momento em que já não há espectadores, a função de Grotowski concentra-se no processo do Performer e na transmissão do conhecimento:

Eu sou teacher of Performer. Falo no singular. Teacher é alguém que transmite o ensinamento; o ensinamento deve ser recebido, mas a maneira para o aprendiz de o

⁸² “Buber was among Grotowski's favorite authors. The themes of authentic encounter, sacrifice, and risk which run through Grotowski's discussion can also be found in Buber's concept of I-Thou”. Nossa tradução.

redescobrir, de se lembrar, é pessoal. Como é que o teacher obteve ele próprio o ensinamento? Pela iniciação ou pelo roubo (Grotowski, 1988: 53).⁸³

O projecto ontológico de Grotowski requer a consideração do “Outro”, pressupõe uma dimensão de alteridade⁸⁴ sem a qual a busca prática do Ser não faz sentido.

3 – A Arte como Veículo, um esboço de definição.

Não é demais repeti-lo: o pensamento prático de Grotowski não é susceptível de ser fixado por definições teóricas. Foi concebido para ser transmitido directamente, pela prática, e será na prática que os seus termos serão entendíveis. A tentativa de definição conduz, de algum modo, ao desmoronamento da sua estrutura conceptual.

Entramos assim em contradição com o propósito a que nos propusemos? Eventualmente sim, se insistirmos em propor definições fechadas e categóricas. Mas se nos limitarmos a esboçar enunciações operativas, confinadas exclusivamente ao âmbito do propósito que nos norteia, estaremos de alguma forma a remeter a asserção explicativa para o domínio prático da acção. As definições que aqui possamos esboçar serão pois operativas e limitadas ao âmbito do presente trabalho e, ressaltando a antinomia, não serão definitivas.

O termo “veículo” aplicado a este contexto foi usado pela primeira vez por Grotowski na “Afirmção de Princípios” do Teatr-Laboratorium: “o teatro e o acto de representar são para nós uma espécie de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizarmo-nos” (Grotowski, 1975 [1968]: 206), retomado por Peter Brook no capítulo que dedica ao Teatro Sagrado: “o teatro é um veículo, um meio de auto-estudo, auto-exploração, uma possibilidade de salvação” (Brook, 1968: 66)⁸⁵ e no título da conferência proferida em Florença em Março de 1987: “Grotowski, a Arte como Veículo” (Brook, 1988: 49 - 52).⁸⁶ Este título viria a constituir a designação para a actividade de Grotowski no seu Workcenter em Pontedera.

Grotowski foi muito escasso na informação escrita que nos legou sobre este seu derradeiro propósito. Para abordarmos a Arte como Veículo, além das fontes que se referem directamente a esta fase do trabalho de Grotowski, e uma vez que o seu trajecto é consequente, podemos recorrer a outras fontes, em diferentes estádios do seu percurso, que explicitam os conceitos aqui articulados. O que importa vincar é que esta derradeira

⁸³ “Je suis teacher of Performer. Je parle au singulier. Teacher, s’est quelqu’un par qui passe l’enseignement; l’enseignement doit être reçu, mais la manière pour l’apprenti de le redécouvrir, de se rappeler est personnelle. Comment le teacher lui-même a-t-il connu l’enseignement? Par l’initiation, ou par le vol”. Nossa tradução.

⁸⁴ Para uma explicação aprofundada da dimensão da alteridade em Grotowski veja-se a obra de Paula Alves Barbosa Coelho, *A Experiência da Alteridade em Grotowski*, (Coelho, 2009).

⁸⁵ “the theatre is a vehicle, a means for self-study, self-exploration, a possibility of salvation”. Nossa tradução.

⁸⁶ “Grotowski, l’art comme véhicule”. Nossa tradução.

etapa constitui, deliberadamente, um epílogo do seu projecto nas artes performativas. Grotowski tinha uma clara percepção da iminência da sua morte e organizou o seu trabalho de forma a extrair conclusões e transmitir a sua experiência às gerações seguintes.

O opúsculo de apresentação do Workcenter, com data de publicação presumida de 1988, apresenta o seu objectivo nestes termos: “transmitir a alguns indivíduos da geração mais jovem as conclusões práticas, técnicas, metodológicas e criativas ligadas ao trabalho que Grotowski desenvolveu durante quase trinta anos”.⁸⁷ Os aspectos técnicos são elencados da seguinte forma:

- Relação precisão / organicidade.
- Relação tradição / trabalho pessoal.
- Relação ritual / espectáculo.
- Dança e ritmo.
- Canto.
- Vibração da voz.
- Ressonância espacial e corporal.
- Respiração.
- Consciência do espaço e reacção aos seus elementos constituintes.
- Improvisação: os impulsos / consciência vigilante.
- Improvisação dentro de uma estrutura.
- Montagem de acções físicas.
- Montagem da performance / papel.
- Procura de uma linha precisa e de uma lógica dos impulsos e das acções físicas: a partitura.⁸⁸

No Workcenter de Grotowski, um pequeno grupo de performers profissionais, oriundos de diversas tradições ou escolas performativas, dedicava-se, ao longo de anos de trabalho intensivo, a construir uma obra performativa que não seria nunca apresentada publicamente e que servia o propósito de “trabalhar sobre si mesmo”. O labor diário comportava ainda o estudo e desenvolvimento de diferentes *trainings* corporais, a acção vocal, a dança e o ritmo, entre outras disciplinas práticas. Dissemos já que estas práticas não são consideradas preparatórias, elas são já disciplinas criativas e servem o propósito

⁸⁷ “transmettre à quelques individus de la génération la plus jeune les conclusions pratiques, techniques, méthodologiques et créatives liées au travail que Grotowski a développé durant presque trente ans”. Nossa tradução.

⁸⁸ Relation précision / organicité. Relation tradition / travail personnel. Relation rituel / spectacle. Danse et rythme. Chant. Vibration de la voix. Résonance spatiale et corporelle. Respiration. Conscience de l'espace et réactions à ses éléments constitutifs. Improvisation : les impulsions / conscience vigilante. Improvisation dans une structure. Montage d'actions physiques. Montage de la performance / rôle. Recherche d'une ligne précise et d'une logique des impulsions et des actions physiques : la partition. Nossa tradução.

expresso da arte: libertar-se, realizar-se, transcender-se. No entanto, a designação “Arte como Veículo” fica confinada ao trabalho sobre a actuação.

Do que até aqui dissemos sobre a Arte como Veículo poderia resultar um entendimento simplista de que se trata unicamente de uma performance de que se excluam os espectadores; um ensaio no teatro poderia corresponder a tal definição mas não é disso que se trata e o sentido da Arte como Veículo requer explicitação adicional.

No pequeno ensaio incluído no livro de Thomas Richards, e que constitui uma das principais fontes escritas sobre o assunto, explica-nos que a Arte como Veículo poderia também ser chamada de “objectividade do ritual” ou “Artes Rituais”. Ritual entendido não como uma cerimónia ou uma celebração e muito menos uma improvisação. A referência ao ritual situa-se na objectividade dos seus elementos, que são instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça do “fazedor”⁸⁹ (cfr. Grotowski, 1995: 122).

A Arte como Veículo é o outro extremo de uma cadeia que liga o teatro como espectáculo aos ensaios com vista ao espectáculo, estes às improvisações anteriores à construção do espectáculo... O que principalmente a distingue do teatro é a sede da montagem: “Na outra extremidade da longa cadeia das artes performativas está a Arte como Veículo, que procura criar a montagem *não* na percepção dos espectadores, mas *no artista que faz*. Isto já tinha existido no passado, nos antigos Mistérios” (Grotowski, 1995: 120).⁹⁰

A montagem constituiu um tema central no questionamento metodológico de Grotowski desde a época do teatro das produções: é uma das funções do encenador e consiste em criar um percurso para a atenção do espectador, que lhe permita uma leitura individual e que, ao mesmo tempo, assume a função de “véu” em relação à partitura íntima do actor.

Na Arte como Veículo a sede da montagem não se situa na percepção do espectador, mas na do performer. Não se trata de estabelecer um acordo entre os performers sobre uma montagem comum: “Não, nada de acordo verbal, nada de definição falada: é necessário, através das próprias acções, descobrir como se aproximar – passo a passo – do essencial. Neste caso a sede da montagem está no ‘fazedor’” (Grotowski, 1995: 124)⁹¹. É pois uma montagem “orgânica” que responde (e desafia) às pulsões vitais do performer.

O “fazer”, ainda que o contexto seja o “sobre si próprio”, requer a estruturação de uma obra (*opus*): como no teatro, só na confrontação com a obra pode o actor revelar-se, confrontar as suas impulsões com o rigor da execução. No Workcenter de Pontedera foram criados vários *opera*, que iam sendo desenvolvidos com o tempo e que tinham por denominação genérica o título de *Action*. Enquanto existiam dois grupos de trabalho, coexistiram a *Downstairs Action* e a *Upstairs Action*, denominadas a partir dos espaços do

⁸⁹ Em inglês, “*doer*”, termo que Grotowski usa sempre sem traduzir.

⁹⁰ “At the other extremity of the long chain of the performing arts is Art as vehicle, which looks to create the montage *not* in the perception of the spectators, but *in the artists who do*. This has already existed in the past, in the ancient Mysteries”. Nossa tradução.

⁹¹ “No, not verbal agreement, no spoken definition: It is necessary, through the very actions themselves to discover how to approach – step by step – towards the essential. In this case the seat of the montage is in the doers”. Nossa tradução.

edifício em que os grupos habitualmente trabalhavam. Desde o final de 1992, com o Workcenter a trabalhar só com um grupo, passou a haver apenas uma *Action*.

A construção da *Action* privilegiava, como elementos performativos, a utilização de cantos e danças de tradições rituais afro-caribenhas por estes deterem um forte enraizamento na organicidade corporal e estarem associados às impulsões vitais que percorrem o corpo. Outros elementos utilizados na construção da *Action* eram provenientes, de um modo geral, de várias das tradições que constituem o “berço” da cultura ocidental (cfr. Grotowski, 1995: 126 – 130), i.e. a bacia Leste do Mediterrâneo. Estes componentes eram, no entanto, depurados de toda a sua carga simbólica e religiosa. A “Arte Ritual” de Grotowski era rigorosamente laica.

No interior da estrutura da performance, cada actuante deverá compor uma “partitura” individual de acções físicas, motivações e reacções. Estas são desenvolvidas a partir de memórias individuais, buscadas na ancestralidade do *corpo-memória*. No processo de execução da performance ocorrerá eventualmente um conflito entre a espontaneidade, ligada à impulsão vital que motiva a acção, e a necessidade de rigor no desempenho da estrutura performativa. Esta tensão, cuja resolução deverá resultar de uma conjunção entre estas forças opostas, estimulará a consciência vigilante e aumentará o potencial performativo da acção.

Grotowski usa a metáfora de um ascensor: o teatro é como um elevador moderno, operado por um ascensorista (o performer) que conduz os passageiros numa viagem até aos vários andares do edifício. A Arte como Veículo seria um ascensor arcaico, um cesto amarrado a uma corda suspensa de uma árvore e que o performer opera à força de braços para se elevar a si mesmo. Para onde? Para cima, a um estado de consciência mais subtil, e para baixo, de regresso à densidade corpórea, cuja impulsão vital remete de novo à ascensão. Funciona pois em dois sentidos, segundo um eixo vertical.

Tentemos pois esboçar uma definição de Arte como Veículo:

A Arte como Veículo é um modelo de processo artístico performativo (do fazer, não do representar) que, como tal, requer a construção de um *opus* cuja montagem é feita em função da percepção do actuante (performer). Incide sobre a totalidade de um indivíduo, numa perspectiva holística (o corpo, a cabeça e o coração). Recorre à metodologia das acções físicas para construir uma partitura individual de motivações e reacções e apoia-se em elementos extraídos de tradições rituais, como sejam cantos, danças ou textos, os quais têm um carácter de objectividade quanto ao estímulo que provocam na percepção do actuante. A transmissão/aprendizagem destes materiais é preferencialmente directa, sendo de difícil aceitação os materiais recolhidos por via documental.

Embora seja um trabalho individual, idealmente é realizado por um colectivo, em que cada elemento integra nas suas motivações e reacções a necessidade de dar resposta, incluir, estabelecer contacto com o “outro”.

As acções são desenvolvidas a partir das memórias individuais, buscadas na ancestralidade do *corpo-memória*. No processo de execução afigura-se um conflito entre a espontaneidade, ligada à impulsão vital que motiva a acção, e a necessidade de rigor na

execução dos detalhes precisos da acção, conflito que deve ser resolvido pela conjunção entre estas duas forças opostas (*conjunctio oppositorum*).

Idealmente, a montagem é feita com base num diálogo entre o performer e um director. Neste contexto Grotowski definia-se a si mesmo como “*teacher of Performer*”. Embora não se coloque a necessidade de libertar o actuante da preocupação com a percepção do espectador, o director/*teacher* pode ajudar a estabelecer os meios de contacto entre os processos individuais dos co-actantes, para além de desafiar o performer quanto à autenticidade, espontaneidade e rigor da sua execução: “o olhar do teacher pode por vezes funcionar como o espelho da ligação Eu-Eu⁹²” (Grotowski, 1988: 55).⁹³

O conteúdo deste processo situa-se na consciência e traduz-se pela circulação entre uma consciência subtil e outra mais densa, corpórea. O eixo é pois vertical.

Embora não existam razões impeditivas de que um *opus* concebido como Arte como Veículo seja testemunhado por terceiros, as testemunhas têm que estar informadas de que a estrutura performativa que eventualmente testemunharão não é construída em função do espectador, pelo que não é potencialmente objecto de fruição por terceiros. Não obstante, pode servir como referência ou estímulo para profissionais e investigadores. Zbigniew Osinski, que será uma das mais relevantes autoridades no que respeita ao estudo da obra de Grotowski, exprime a experiência da sua visita ao Workcenter de Pontedera nestes termos:

O trabalho sobre a técnica e sobre a precisão do detalhe. Nunca, em nenhum teatro do mundo, vi nada tão espiritual, tão puro. Não, nunca descreverei isto como teatro (Stepien, 1988: 3 *apud* Osinski, 1997: 392)⁹⁴.

O fundamento para esta “pureza” residirá talvez na extrema sinceridade que é condição essencial à Arte como Veículo: no teatro é sempre possível iludir o espectador, mas aqui, sendo o actuante o destinatário único da performance, não há como defraudar uma acção que se quer de despojamento total e entrega.

Para Grotowski, o objectivo da Arte é “um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão para a claridade” (Grotowski, 1975 [1968]: 202). A Arte como Veículo, como corolário desta procura, institui uma noção de *poiesis* ao serviço de uma procura do Ser.

⁹² Este “Eu-Eu” não é o mesmo de Martin Buber; no filósofo hasídico essa expressão relaciona-se com um ensimesmamento, ausência de relação. Em Grotowski “Eu-Eu” é uma dessubjectivação do Eu, uma abertura a outra dimensão do Eu que resulta da alteração da consciência.

⁹³ “le regard du *teacher* peut parfois fonctionner comme le miroir de la liaison Je-Je”. Nossa tradução.

⁹⁴ “Here one can see a fulfillment of everything that was part of Grotowski’s earlier work. One works on technique and on the precision of detail. Never, in any theatre in the world, did I see anything so spiritual, so pure. No, I will never describe this as theatre”. Nossa tradução.

4 – A Arte como Veículo como “Arte Ritual”.

O que permite então categorizar as performances artísticas criadas segundo este específico modelo como rituais? “qual é então a diferença entre esta objectividade do ritual e a performance? É o facto de o público não ser convidado?” (Grotowski, 1995: 122).⁹⁵ Sem dúvida a ausência de testemunhas e da obrigação de fazer uma montagem em seu benefício liberta a performance para ser construída em função do impacto que terá na percepção do actuante. Mas, como referimos, as obras de Arte como Veículo do Workcenter de Grotowski foram algumas vezes testemunhadas por assistentes exteriores. Por outro lado, a ausência de testemunhas não é tão-pouco um requisito do ritual, antes pelo contrário.

É o facto de serem utilizados elementos extraídos de diferentes rituais? Uma parte dos elementos usados na estrutura de acções são retirados de tradições rituais mas, “[Não] falo de uma síntese de diferentes formas rituais originárias de diferentes lugares. Quando me refiro ao ritual, falo da sua objectividade” (Grotowski, 1995: 122).⁹⁶ A razão da escolha desses materiais (cantos e danças) prende-se com o seu profundo enraizamento na organicidade e nas pulsões vitais.⁹⁷ De resto, eles poderiam ser substituídos por outros elementos com semelhantes propriedades, sem afectar a categorização de ritual das obras da Arte como Veículo.

No que toca à categorização da Arte como Veículo como modelo para a construção de artes rituais, Grotowski apenas se refere aos dois aspectos supracitados que, como vimos, não são suficientes para essa classificação.

Uma pista para a resolução deste problema pode residir no teor do curso de Antropologia Teatral ministrado por Grotowski no Collège de France entre Março de 1997 e Janeiro de 1998 cujo título foi “A ‘Linhagem orgânica’ no teatro e no ritual”⁹⁸. Nessas lições estabelece duas estirpes distintas no ritual e nas artes performativas: a linhagem “artificial” (no sentido nobre do termo, i.e. *artifex*, artística), que está presente no teatro e na maioria das artes performativas, mas também no ritual, e se caracteriza pela sua elaboração simbólica. Grotowski costumava apontar a Ópera de Pequim e o seu complexo sistema de signos gestuais como um exemplo máximo da linhagem artificial.

⁹⁵ “What, then, is the difference between this objectivity of ritual and a performance? Is the fact that the public is not invited?” Nossa tradução.

⁹⁶ “[Nor] do I speak of a synthesis of different ritual forms coming from different places. When I refer to ritual, I speak of its objectivity”. Nossa tradução.

⁹⁷ Grotowski usa o exemplo dos mantra das tradições budista e hinduísta que, tendo um impacto objectivo sobre o praticante, podem ser considerados “elementos veiculares” mas, porque estão longe de uma abordagem orgânica, não servem para a Arte como Veículo (*cfr.* Grotowski, 1995: 127 – 128).

⁹⁸ “La ‘Lignée organique’ au théâtre et dans le rituel”. Nossa tradução. A gravação das aulas encontra-se publicada em áudio-livros por Le Livre qui Parle, Villefranche-du-Perigord.

A “segunda perspectiva”, a “linhagem orgânica”, assenta no funcionamento natural do corpo, nas suas impulsões vitais, e o exemplo que Grotowski então deu foi o da meloterapia do tarantismo documentada por Diego Carpitella e Ernesto De Martino em 1959. No documentário, que Grotowski mostrou e comentou na lição de 20 de Outubro de 1997, uma jovem mulher, acompanhada por três músicos, dança a tarantela com o objectivo de se curar do suposto tarantismo. O seu corpo é percorrido por impulsões muito fortes e rápidas e a sua dança é extática.

A Arte como Veículo, independentemente de a categorizarmos como performance poética ou como arte ritual, inscreve-se nesta “linhagem orgânica”.

Esta distinção entre duas linhagens, que Grotowski usou pela primeira vez nestas lições no Collège de France, é da maior importância uma vez que nos permite entender que a performance ou o ritual da linhagem “artificial” se baseiam na intersubjectividade do símbolo, estabelecendo uma necessária relação de comunicação entre quem faz e para quem se faz, mediada pelo signo, enquanto aqueles que se situam no domínio “orgânico” se fundam na sua própria dinâmica e eficácia em que quem faz e o que faz são inseparáveis. Por outras palavras, numa performance “artificial” o actuante “representa” ou “simboliza” a acção, enquanto numa performance “orgânica” o actuante “é” a acção.

Este caminho proporciona-nos a possibilidade de categorizar a Arte como Veículo como *autopoietica*. O conceito resulta das investigações em biologia de Humberto Maturana e descrevia e explicava a natureza dos seres vivos. Foi posteriormente aplicado em vários campos como resultado da colaboração entre Maturana e Francisco Varela. “A característica mais marcante de um sistema autopoietico é que ele se levanta por seus próprios cordões, e se constitui como distinto do meio circundante mediante sua própria dinâmica, de modo que ambas as coisas são inseparáveis” (Maturana e Varela, 1995:87). Isto é, “o ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização” (Maturana e Varela, 1995:89).⁹⁹

É esta dimensão autopoietica que se revela quando “um canto se torna o seu próprio sentido através das qualidades vibratórias” (Grotowski, 1995: 126)¹⁰⁰ e “de repente, esse canto começa a *cantar-nos*. O canto antigo canta-me; já não sei se estou a descobrir o canto ou se sou aquele canto” (Grotowski, 1995: 127).¹⁰¹ O canto e a acção de cantar, neste

⁹⁹ Jorge Dubatti, na sua *Filosofia do Teatro*, retoma a noção de *autopoiesis* para caracterizar o tipo de trabalho teatral que se organiza com base na procura e na investigação, sem pressupostos nem determinações prévias (*cfr.* Dubatti, 2012: 74). Mas a sua consideração não serve para explicar a Arte como Veículo porque, embora o seu estudo da Poética Teatral se estenda para o campo da Ontologia, não se separa nunca de uma Semiótica (*cfr.* Dubatti, 2010: 58 - ss). A reflexão de Dubatti opera no quadro estrito de teatro moderno ocidental em que as dimensões de expectativa e convívio são indispensáveis (*cfr.* Dubatti, 2007: 106 – ss.), pelo que se confina ao que Grotowski designa por “linhagem artificial”.

¹⁰⁰ “the song becomes the meaning itself through the vibratory qualities”. Nossa tradução.

¹⁰¹ “all of a sudden, that song begins to *sing us*. That ancient song sings me; I don’t know anymore if I am finding that song or if I am that song”. Nossa tradução.

exemplo, abrem uma porta, uma passagem, que conduz a uma outra dimensão ontológica. Um limiar.

“Na Arte como Veículo o impacto no fazedor é o resultado. Mas este resultado não é o conteúdo; o conteúdo está na passagem do pesado ao subtil” (Grotowski, 1995: 126)¹⁰².

Limiaridade, a transição entre dois estados (e também aqui conjugação de opostos), é uma das características fundamentais do ritual e aquela que, a nosso ver, fundamenta a categorização das criações de Arte como Veículo como Artes Rituais. A Arte como Veículo produz rituais que o são, não pelas suas características formais, não pelo seu resultado, mas porque instituem um limiar autopoiético por onde transita um Ser.

A operação ontológica que temos vindo a descrever, em que o sujeito se funde na acção e transita entre a densidade corpórea e a consciência subtil, não é uma metamorfose definitiva. É, pelo contrário, um vai e vem incessante de um sujeito que executa a acção e nela se funde, mas que aí se não perde, se não extingue, uma vez que retorna à espessura corpórea do “Eu”. “Cuidado! [...] é necessária vigilância, para não te tornares propriedade do canto – sim, *mantém-te de pé*” (Grotowski, 1995: 127).¹⁰³

De pé, *erectus*, em trânsito (ou transe) vertical, no sentido ascendente em direcção a uma consciência mais subtil, luminescente, e descendente rumo à densidade carnal, vital, orgânica, o actuante equilibra-se num limiar ontológico entre o “Ser” e o “Fazer”. Este é o particular modelo das Artes Rituais.

¹⁰² “In Art as a vehicle the impact on the doer is the result. But this result is not the content; the content is in the passage from the heavy to the subtle”. Nossa tradução.

¹⁰³ “Beware! [...] vigilance is necessary, not to become property of the song – yes, *keep standing*”. Nossa tradução.

Capítulo II - O Ritual como Performance.

O propósito enunciado para o presente trabalho prenuncia a construção de uma ponte: numa das margens, a Arte como Veículo, território dos estudos teatrais e da performance; na outra, o ritual tradicional, considerado de forma geral e transcultural, domínio dos estudos antropológicos. Neste segundo capítulo mudamo-nos para a outra margem para aí alicerçar os pilares que suportem a Arte como Veículo como um muito particular modelo de ritual. Seguimos a indicação de Schechner: “As especulações de Turner no final da sua vida caminham proximamente a par do trabalho de Grotowski” (Schechner, 1993: 255)¹⁰⁴ e, naturalmente, apoiamo-nos sobretudo nas reflexões e conclusões daquele antropólogo. Mas, antes de irmos ao encontro de Turner, valerá a pena especificar de que falamos e porque falamos de ritual.

1 - Se não o ritual, então o quê?

Glosamos o título de uma das secções do capítulo dedicado ao Ritual do volume de Richard Schechner, *Performance Studies: “A Origem da Performance: Se não o ritual, então o quê?”* (Schechner, 2002: 71)¹⁰⁵ com o intuito de tentar estabelecer a pertinência do estudo transcultural do ritual para compreender e enquadrar a prática das artes performativas e, especificamente, da Arte como Veículo de que nos ocupámos no capítulo precedente.

Nesse escrito, Schechner faz uma reviravolta conceptual que o leva a concluir que o ritual não pode ser visto como a origem das artes performativas: porque tal implicaria basear-se num Darwinismo social distorcido, que identificasse as culturas tradicionais como “antecessoras” da cultura moderna ocidental, porque não existe um vínculo de linearidade entre os rituais das culturas “ditas primitivas” e a performance da modernidade ocidental, porque as diferenças culturais não permitem supor uma superioridade ou um estágio mais “avançado” da cultura que suporta e contém a performance ocidental contemporânea.

Não podemos deixar de estar de acordo com todos estes argumentos. Mas, algumas linhas adiante, nesta mesma secção, Schechner conclui também que: “A deslocação do ritual para a performance estética ocorre quando uma comunidade participante se fragmenta em clientes pagantes ocasionais” (Schechner, 2002: 72)¹⁰⁶. O que, de outro ponto de vista, equivale à afirmação de Jerzy Grotowski que propusemos como mote deste trabalho: “O

¹⁰⁴ “Turner’s speculations at the end of his life closely paralleled Grotowski’s work”. Nossa tradução.

¹⁰⁵ “Origins of Performance: If Not Ritual, Then What?”. Nossa tradução.

¹⁰⁶ “The shift from ritual to aesthetic performance occurs when a participating community fragments into occasional, paying costumers”. Nossa tradução.

ritual é performance, uma acção realizada, um acto. O ritual degenerado é um espectáculo” (Grotowski, 1988: 53)¹⁰⁷.

Formas evoluídas ou degeneradas do ritual, as artes performativas contemporâneas mantêm com ele um vínculo; parentesco, afinidade, evolução, degeneração, fragmentação, são tanto metáforas quanto tomadas de posição que não deixam, no entanto, de reconhecer essa ligação.

Compreendemos a posição de Schechner como reacção a leituras antropológicas simplistas, mas não podemos deixar de concluir por uma resposta positiva à questão colocada: o ritual, entendido como categoria do comportamento social humano, está na origem dos géneros estéticos performativos, não só dos modernos e ocidentais mas das artes performativas em geral, e com eles partilha várias características formais, estruturais e técnicas, diferenciando-se noutras particularidades. De modo geral, e excluindo qualquer noção de linearidade directa ou continuidade (embora alguns géneros estéticos performativos tenham efectiva génese em rituais degenerados ou decepados da participação social que os sustentava, como Grotowski e Schechner nos apontam), podemos afirmar que o ritual está na origem das artes performativas.

E esta ligação parece-nos justificar plenamente o estudo transcultural do ritual no contexto da antropologia da performance e a confrontação entre específicas práticas rituais e géneros estéticos performativos contemporâneos.

2 -O que é o ritual? Definições de ritual e performance.

Começemos pelo mais simples: o dicionário diz-nos que o conceito de ritual é de origem latina e que se refere à forma prescrita como são conduzidas as cerimónias religiosas. Refere-se pois a uma esfera sagrada, como o exprime Mircea Eliade: “Todos os rituais têm um modelo divino, um arquétipo” (Eliade, 1984: 36).

Podemos contrapor que muitos dos rituais que conhecemos da nossa vivência empírica não contém essa característica de sacralidade. Mas um conceito antigo transporta consigo traços dessa antiguidade e como o mesmo Mircea Eliade nos explica, “Podemos dizer, de um modo geral, que o mundo arcaico ignora as actividades “profanas”; qualquer acção com significado determinado – caça, pesca, agricultura, jogos, conflitos, sexualidade, etc. – participa, de certo modo, no sagrado” (Eliade, 1984: 42).

Uma vez que esta universalidade do sagrado no mundo arcaico não se aplica ao mundo moderno, pareceria justo conceber que na era da modernidade industrial onde, pelo contrário, é bem definida a separação entre o sagrado e o laico e em que a espiritualidade se encontra confinada a um espaço delimitado, possam coexistir rituais seculares a par dos rituais sagrados. Os protocolos político ou académico serão disso modelo, embora não

¹⁰⁷ “Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a show”. Nossa tradução.

devamos esquecer que as instituições que lhes dão corpo, o Estado ou a Universidade, por exemplo, têm origens arcaicas e foram fundadas em contextos eclesiásticos.

Mas seria talvez preferível, em prol de uma definição mais estrita e operativa de ritual, e considerando a nossa argumentação na secção anterior, entender que estes rituais laicizados da modernidade são cerimónias; de origem ritual, sem dúvida, mas já não ritual porque fragmentados da coesão social que lhes conferia esse carácter, dissociados do sagrado que imperava no mundo arcaico para que foram primeiramente concebidas.

O ritual faz parte da tradição. Mas nem todas as práticas tradicionais serão rituais, ainda que possam reclamar uma longa ancestralidade. Porque o ritual tem necessariamente um modelo divino; recorremos ainda a Mircea Eliade que, com o exemplo da dança, o reafirma:

Vejamos, por exemplo, a dança. Todas as danças eram originariamente sagradas, pois tinham um modelo extra-humano. Se esse modelo foi um animal totémico ou emblemático, se os seus movimentos foram reproduzidos para esconjurar pela magia a sua presença concreta, para o multiplicar ou para alcançar a incorporação do homem no animal; se, noutros casos, esse modelo foi revelado por uma divindade (pírrica, por exemplo, dança armada criada por Atena, etc.) ou por um herói (*cfr.* A dança de Teseu no Labirinto); se a dança é executada com o fim de obter alimentos, honrar os mortos ou assegurar a harmonia do Cosmos; se ela surgiu com as cerimónias mágico-religiosas, de iniciação, ou nos casamentos, tudo isso são pormenores que não nos interessam de momento. O que importa é a origem extra-humana pressuposta (pois todas as danças foram criadas *in illo tempore*, na época mítica, por um “antepassado”, um animal totémico, um deus ou um herói) (Eliade, 1984: 43).

As cerimónias a que anteriormente nos referimos, políticas, académicas, judiciais, militares, etc. serão eventualmente tão antigas que se lhes não sabe determinar a origem ou a razão de ser. Tal como os rituais, fazem parte da tradição. Mas podem reclamar uma origem divina? Foram pela primeira vez executadas por uma divindade ou antepassado mítico num tempo lendário? Como apontámos antes, uma praxis antiga transporta consigo traços de um tempo arcaico e esse mundo desconhecia a separação entre o sagrado e o profano. Será pois natural que costumes antigos comportem vestígios de uma sacralidade que já lhes não pertence. Mas, sempre e apenas em proveito de uma definição operativa de ritual, entendemos que serão de excluir as práticas que, independentemente da sua ancestralidade e tradição, não reclamam essa origem fundacional divina.

Um aspecto controverso que se coloca à definição de ritual é o que se prende com a padronização do comportamento. Sendo o ritual reconhecível por esta sua característica, alguns autores, Schechner e Goffman, por exemplo, identificam o ritual com a repetição de um modelo de conduta. Não é só no discurso quotidiano que ouvimos expressões como “o ritual de se barbear” ou “o ritual do almoço em família”; esta noção de que um procedimento padronizado constitui um ritual encontra eco na antropologia e nos estudos da performance.

Ao recusarmos esta acepção temos consciência de que contrariamos a própria etimologia do termo. De facto, como nos diz Jean Cazeneuve na sua *Sociologia do Rito*: “A palavra latina *ritus* designava, aliás, não só as cerimónias ligadas às crenças relativas ao

sobrenatural, como os simples hábitos sociais, os usos e os costumes (*ritus moresque*), isto é, à maneira de agir reproduzidos com uma certa invariabilidade” (Cazeneuve, s/d: 10). Mas é o mesmo autor que, nas conclusões da mesma obra, nos diz que: “ O rito, tal como afirmamos desde o início, é sempre uma acção simbólica” (Cazeneuve, s/d: 269).

Apelemos a Victor Turner para nos ajudar a esclarecer esta questão:

Primeiramente permitam-me um comentário sobre a diferença entre o meu uso do termo “ritual” e as definições de Schechner e Goffman. De um modo geral eles parecem entender por ritual uma unidade de actos padronizados, que podem ser seculares como sagrados, enquanto eu pretendo referir-me a uma sequência complexa de actos simbólicos. Ritual é para mim (como Ronald Grimes o emprega) uma ‘performance transformadora revelando grandes classificações, categorias e contradições dos processos culturais’” (Turner, 1987: 75)¹⁰⁸.

Este parágrafo parece-nos conter quase tudo o que importaria a uma definição operativa de ritual, no contexto da antropologia da performance. Recorremos novamente a Schechner para introduzir um aspecto que nos parece relevante: “A deslocação da performance estética para o ritual acontece quando uma audiência de indivíduos é transformada numa comunidade” (Schechner, 2002: 72)¹⁰⁹. Embora tenhamos algumas reservas quanto à facilidade desta transformação, que nos parece ocorrer antes em mutações muito lentas (e uma vez que o ritual reclama a sua origem *in illo tempore*), relevamos a essencialidade da comunidade e da sua participação activa e convicta para que Schechner aqui nos adverte. Sobre os aspectos comunitários do ritual, e sobretudo sobre o conceito de *communitas* que Victor Turner sabiamente introduz, debruçar-nos-emos mais à frente neste trabalho.

Humildemente, e porque o propósito deste trabalho assim o requer, permitimo-nos ensaiar uma definição de ritual: diríamos que consiste na execução, no contexto de um grupo social plenamente participante, de uma sequência complexa e predeterminada de actos simbólicos, que reproduzem um modelo sagrado e que operam transformações nos seus participantes, a nível individual e social.

Um ritual é, pois, uma performance e não podemos perder de vista que é no âmbito dos estudos da performance que se situa o nosso questionamento.

O que é então uma performance? Recorremos de novo ao dicionário para estabelecer que a palavra inglesa tem o sentido de execução, acabamento, desempenho.¹¹⁰ Ora, mesmo munidos desta definição cabal, deparamo-nos desde logo com a dificuldade em delinear o perímetro desta noção: entre a execução orçamental, o acabamento de uma peça de

¹⁰⁸ “First let me comment on the difference between my use of the term ‘ritual’ and the definitions of Schechner and Goffman. By and large they seem to mean by ritual a standardized unit act, which may be secular as well as sacred, while I mean the performance of a complex sequence of symbolic acts. Ritual for me (as Ronald Grimes puts it), is a ‘transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes’”. Nossa tradução.

¹⁰⁹ “The move from aesthetic performance to ritual happens when an audience of individuals is transformed into a community”. Nossa tradução.

¹¹⁰ Cfr. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], <http://www.priberam.pt>.

mobiliário e o desempenho de um automóvel cabe um universo de acções em que as únicas características comuns que se podem reconhecer são a presença de uma actividade, humana ou não, e um ensejo valorativo sobre essa mesma actividade. A procura num dicionário de língua inglesa confirma esta observação: quão bem uma pessoa, máquina, etc. realiza um trabalho ou uma actividade.¹¹¹

A emergência dos estudos da performance, recentrando a citação de Shakespeare “Todo o Mundo é um palco”¹¹² e perspectivando toda a actividade humana (e até a não humana) como performance, estabelece um campo de estudo que potencialmente interage com todos os ramos da ciência e abarca todas as realidades passíveis de entendimento humano. Não é descabido analisar a performance do electrão de urânio nem observar a dança dos planetas no contexto performativo da expansão do Universo.

Num campo de estudo tão alargado, que compete de facto e de direito aos estudos da performance, arriscamo-nos a perder o escopo da nossa reflexão: pretendemos examinar um dado modelo de performance artística e um específico ritual enquanto performance para, cruzando dados numa perspectiva transcultural, daí retirar conclusões que nos permitam estabelecer relações entre aquela performance e o ritual.

O largo espectro dos estudos da performance funciona aqui como uma dificuldade cuja resolução não está na nossa alçada nem no propósito deste trabalho. Do que necessitamos é de uma definição mais estrita, ainda que provisória e válida apenas no encadeamento desta investigação, que nos permita enquadrar tanto o ritual como as artes performativas como performance.

Tentaremos começar por a buscar na definição que lhe dá Erving Goffman: “Uma ‘performance’ pode ser definida como toda a actividade de um dado participante numa dada ocasião que sirva para influenciar de alguma forma qualquer dos outros participantes” (Goffman, 1959: 15)¹¹³.

Nesta definição encontramos um ponto de partida mas também um óbice no uso de uma noção que, embora adequada ao propósito de Goffman, não pode servir aos nossos intentos: actividade.

De facto, não nos interessa nem o fazer quotidiano nem a execução mecânica ou automatizada de funções ou actividades. O que nos interessa, enquanto performance, é a acção extraordinária, motivada, que exerce uma eficaz influência sobre outros indivíduos. Grotowski, como já vimos, atribui-lhe um carácter de entusiasmo: “Dominado pelo entusiasmo – no velho sentido da expressão – o homem lança mão de signos rítmicos, começa a dançar, a cantar” (Grotowski, 1975: 15). E explica: “A realização do acto a que nos

¹¹¹ “*how well a person, machine, etc. does a piece of work or an activity.*” Nossa tradução. Cfr. <http://dictionary.cambridge.org>.

¹¹² *Como lhe Arouver*, Acto II, Cena VII.

¹¹³ “A ‘performance’ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants”. Nossa tradução.

referimos exige a mobilização de todas as forças físicas e psíquicas do actor [...] Esse acto é culminante” (Grotowski, 1975: 35).

Esta acção não comporta escalões valorativos ou gradações na sua execução: não existe bem feito por oposição a mal feito, como não existe fazer parcialmente. Usemos um exemplo da acrobacia: fazer um salto mortal é uma acção; não existe um salto mortal mal feito, é uma queda; não existe meio salto mortal ou quase salto mortal, são igualmente tombos, ausência de execução da acção.

Estes acidentes provocariam, ainda assim, uma influência, uma reacção nos outros participantes. Mas não a influência esperada, não a reacção que motivou a acção. O acidente não constitui pois performance, só a acção que corresponde espontaneamente à sua motivação pode ser entendida como performance.

Evidentemente, a performance comporta a apreciação axiológica do gosto: podemos simpatizar mais ou menos com a ginástica acrobática ou até lastimar a queda do admirável acrobata. Mas estas valorações são subjectivas, não são inerentes à performance em si nem afectam a sua objectividade: a performance executa-se. Ou não é performance.

Julgamo-nos, pois, munidos das noções que nos permitirão esboçar uma definição de performance. Insistimos em que esta definição tem um carácter provisório e limitado ao âmbito deste trabalho, não pretendendo disputar ou desautorizar enunciações por certo mais avisadas e esclarecidas. Só o fazemos pelos requisitos de operatividade impostos pelo nosso propósito.

Assim, por performance entenderemos a acção estruturada e plenamente motivada de um ou vários indivíduos, executada num espaço e tempo definidos, com um carácter extra-quotidiano e orientada, deliberada ou espontaneamente, para a obtenção de um resultado ou reacção por parte dos participantes ou de outros indivíduos presentes no mesmo espaço e tempo.

3 – Victor Turner e o ritual: imutabilidade, limiaridade, transe, fluxo, enquadramento, *communitas*, drama social, anti-estrutura e a ligação à Biogenética Estrutural.

Existirão infinitos pontos de vista sobre o ritual, mesmo a partir dos estudos da performance. Neste trabalho limitamo-nos a abordar os aspectos que nos parecem relevantes e operativos para um dado propósito e é nesse sentido que nos apoiamos particularmente em Victor Turner. A sua apologia de uma antropologia da performance (*cf.* Turner, 1987) implica uma deslocação da estrutura para o processo e da competência para a performance, opções que entendemos mais ajustadas aos nossos intentos.

Começemos por abordar a aparente constância do rito: o ritual apresenta-se como uma reprodução inalterada e inalterável de acções primordiais e é o respeito por esse carácter originário que o fundamenta e lhe confere valoração.

No entanto, esta reclamada imutabilidade não resiste à mais simples observação, como nos expõe Schechner:

Mas bastará uma pequena investigação para mostrar que quando as circunstâncias sociais mudam, os rituais também mudam. Por vezes a mudança concretiza-se informalmente quando os praticantes do ritual [...] ajustam a sua performance para a adequar a novas circunstâncias. [...] noutras circunstâncias, são introduzidas mudanças oficiais para alinhar o ritual com novas realidades sociais. (Schechner, 2002: 72 - 73)¹¹⁴.

Turner vai mais longe:

O preconceito de que o ritual é sempre “rígido”, “estereotipado”, “obsessivo” é peculiarmente Ocidental Europeu, produto de conflitos específicos entre ritualistas e antiritualistas, iconófilos e iconoclastas, no processo das lutas internas do Cristianismo. Quem tenha conhecido os rituais africanos entende melhor – ou Balinês, ou Cingalês, ou Ameríndio (Turner, 1987: 26)¹¹⁵.

No entanto, cada tradição ritual reclama a sua ancestralidade, imutabilidade e origem divina. Como conciliar esta aparente contradição? Indo mais longe: no âmbito dos estudos da performance será aceitável reconhecer a pretendida origem divina do ritual (que num contexto de estudos teológicos não levantaria problema)?

Atentemos na seguinte passagem de Turner:

[...] o ritual não é necessariamente um bastião do conservadorismo social; os seus símbolos não condensam apenas os valores socioculturais acarinhados. Pelo contrário, pelos seus processos liminares, detém a fonte geradora da cultura e da estrutura. Assim, por definição, o ritual está associado com a transição social (Turner, 1987: 158)¹¹⁶.

Deixemos, por momentos, a questão da imutabilidade em aberto enquanto nos debruçamos sobre uma outra noção introduzida por Victor Turner e que poderá talvez aportar algum contributo: limiaridade.

Limiaridade é o estado do que se encontra no limiar, nem dentro nem fora, entre duas categorias:

As entidades limiares não estão aqui nem ali; estão no meio e entre a posição atribuída e designada pela lei, costume, convenção e protocolo. Como tal, os seus ambíguos e indeterminados atributos são expressos por uma rica variedade de símbolos, nas várias

¹¹⁴ “But only a little investigation shows that as social circumstances change, rituals also change. Sometimes the change is accomplished informally as ritual practitioners [...] adjust their performance to suit new circumstances. [...] In other circumstances, official changes are introduced to bring ritual into line with new social realities”. Nossa tradução.

¹¹⁵ “The prejudice that ritual is always “rigid”, “stereotyped”, “obsessive” is a peculiarly Western European one, the product of specific conflicts between ritualists and antiritualists, iconophiles and iconoclasts, in the process of Christian infighting. Anyone who has known African rituals knows better – or Balinese, or Singhalese, or Amerindian”. Nossa tradução.

¹¹⁶ “[...] ritual is not necessarily a bastion of social conservatism; its symbols do not merely condense cherished sociocultural values. Rather, through its liminal processes, it holds the generating source of culture and structure. Hence, by definition ritual is associated with social transitions”. Nossa tradução.

sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, limiaridade é frequentemente comparada a morte, a estar no útero, a invisibilidade, a escuridão, a bissexualidade, um lugar selvagem e a um eclipse do sol ou da lua (Turner, 1969: 95)¹¹⁷.

Comporta pois dois mundos, duas realidades: uma realidade concreta (ainda que extra-quotidiana) e uma realidade mítica, metafórica. Ainda Turner: “todo o processo ritual constitui um limiar entre a vida secular e vida sagrada” (Turner, 1987: 25)¹¹⁸. Que são interactivas e interdependentes: o mundo mítico só é alcançável a partir de actos específicos e concretos que são executados corpórea e não metaforicamente. E são realizadas com uma finalidade operativa: curar uma doença, obter uma boa colheita, ganhar uma guerra, são alguns exemplos de finalidades que podem ser requeridas ao ritual e que se traduzem por transformações efectivas nas estruturas sociais. A categoria de limiaridade, quando articulada com as noções de estrutura e anti-estrutura, no quadro da análise do drama social, é relevante para os Estudos da Performance. Como Jon McKenzie enuncia: “O que é performance? O que são Estudos da Performance? 'Limiaridade' é talvez a resposta mais concisa e precisa para ambas as perguntas”(McKenzie, 2001: 50)¹¹⁹.

Na limiaridade temos talvez uma pista para a questão da mutabilidade ou imutabilidade do ritual. Porque o limiar implica que haja dois lados: um “dentro” e um “fora”, um “secular” e um “sagrado”, o “de baixo” e o “de cima”, enfim, dois opostos que se conjugam através desta passagem. A noção de limiar poder-nos-á ajudar a avançar uma hipótese de solução para a questão levantada: como nos mostrou Turner, o ritual é de facto a fonte da estrutura social e motor das transformações sociais e culturais, aí incluído o próprio ritual, de ajustamento a mudanças internas e de adaptação a condições ambientais. Na sua dimensão concreta, enquanto conjunto de actos que são executados, o ritual é necessariamente dinâmico e sujeito a transformações. Mas o ritual comporta outra dimensão, simbólica, mítica, metafórica. Seria esta que ostentaria um carácter imutável, garante de estabilidade, primordial. E cuja origem seria divina.

Voltando ainda à noção de limiaridade: um limiar cruza-se (nos dois sentidos), trespassa-se, transpõe-se. Transe é uma noção com a mesma raiz e sentido de “transitar” e uma componente essencial do ritual.

As definições de “transe” nos vários dicionários consultados revelam-se turvadas por múltiplos mal-entendidos do senso comum, uma vez que os estados de transe são facilmente confundidos com outras alterações da consciência. Como nos explica Elizabeth

¹¹⁷ “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the position assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon”. Nossa tradução.

¹¹⁸ “the whole ritual process constitutes a threshold between secular living and sacred living”. Nossa tradução.

¹¹⁹ “What is performance? What is Performance Studies? ‘Liminality’ is perhaps the most concise and accurate response to both of these questions”. Nossa tradução.

Reyes-Fournier: “Os estados de transe consideram-se integrados numa categoria mais vasta chamada de estados alterados de consciência. Esta classificação também contém a intoxicação alcoólica, a extasia religiosa, ‘viagens’ de droga e hipnose” (Reyes-Fournier, 2013: 53 - 54)¹²⁰.

Mas também a sonolência ou o sonhar acordado se incluem entre os estados alterados de consciência. Ainda segundo Reyes-Fournier, o conceito de “Estado Alterado de Consciência” resulta dos relatos de indivíduos que, nesses estados, se sentem transportados para outro lugar ou não se sentem eles mesmos. Outros aspectos comuns são que estes estados são intencionalmente induzidos e são agradáveis (*cfr.* Reyes-Fournier, 2013: 54).

Voltaremos a socorrer-nos do auxílio de Elizabeth Reyes-Fournier mas, para já, fiquemos com esta referência:

Os aspectos comportamentais do transe são menos definidos porque são subjectivos. No entanto, um aspecto que pode ser medido empiricamente é a taxa de absorção durante um estado de transe. Absorção refere a capacidade de se concentrar e responder a estímulos e de ficar imerso neles (Reyes-Fournier, 2013: 63)¹²¹.

Ao nosso trabalho interessa um tipo específico de transe, o transe de possessão. Para Erika Bourguignon, na possessão “a pessoa é de alguma forma mudada através da presença em si ou sobre si de uma entidade ou poder espiritual, outra que não a sua própria personalidade, alma, ego ou semelhante” (Bourguignon, 1976 : 8).¹²²

O transe, e a absorção que este implica, abre-nos o caminho para o conceito de fluxo, um conceito introduzido por Mihaly Csikszentmihalyi (Csikszentmihalyi, 1975), psicólogo da Universidade de Chicago, e que Victor Turner traz para o campo da antropologia da performance e que consiste num estado que pode ser descrito como a fusão da acção e da consciência, uma sensação holística que está presente quando se age com um envolvimento total, “um estado em que a acção sucede à acção de acordo com uma lógica interna, aparentemente sem necessidade de intervenção da nossa parte. [...] no fluxo, há uma perda de ego, o ‘eu’ que normalmente age como intermediário entre ego e alter torna-se irrelevante. [...] Mas o fluxo dispersa-se com a dualidade e a contrariedade, é não-dualístico, não-dialéctico” (Turner, 1987: 54-55)¹²³.

¹²⁰ “Trance states are considered to fall into a broader category called altered states of consciousness. This classification also contains alcohol intoxication, religious ecstasy, drug trips and hypnosis”. Nossa tradução.

¹²¹ “The behavioral aspects of trance states are less defined because they are subjective. However, one aspect that can be measured empirically is the rate of absorption within a trance state. Absorption refers to the ability to focus and attend to stimuli and become immersed in it”. Nossa tradução.

¹²² a person is changed in some way through the presence in him or on him of a spirit entity or power, other than his own personality, soul, self or the like. Nossa tradução.

¹²³ “a state in which action follows action according to an internal logic, with no apparent need for intervention on our part [...] In flow, there is a loss of ego, the ‘self’ that normally acts as broker between ego and alter becomes irrelevant. [...] But flow disperses with duality and contrariety, it is nondualistic, non-dialectical”. Nossa tradução.

O fluxo traduz-se pois por dessubjectivação, desterritorialização, presença holística, recurso a uma lógica não dialéctica e autotélica, conjugação entre acção e consciência. No âmbito do ritual, este estado fica confinado ao espaço/tempo que lhe está predestinado e, pela sua natureza não dualística, será interrompido pela reflexividade, eventualmente uma auto-reflexividade. Ainda Turner:

A reflexividade deve ser uma interrupção no processo do fluxo, um arremesso de volta contra si mesmo; os procedimentos de enquadramento fazem com que isto seja possível. O ego rejeitado é repentinamente remanifestado. Na reflexividade cada um é, ao mesmo tempo, o seu próprio sujeito e objecto directo, não só num modo cognitivo mas também existencialmente. [...] a mais profunda reflexividade consiste em cada um confrontar o seu consciente com o seu eu inconsciente. O fluxo talvez desvende ou atraia os níveis inconscientes do eu [...] Uma performance ritual é uma dialéctica de fluxo / reflexividade (Turner, 1987: 55)¹²⁴.

O que nos dá uma chave para os benefícios terapêuticos que são reconhecidos ao ritual pelos seus praticantes: a dialéctica entre fluxo e reflexividade, entre inconsciente e consciente serão necessariamente factores de cura e de auto-aperfeiçoamento.

O enquadramento (*frame*) que torna possível a interrupção do fluxo é o que define toda a estrutura do ritual. Turner, que vai buscar o conceito a Gregory Bateson e Erving Goffman, define-o nestes termos: “Por enquadramento refiro-me à frequentemente invisível fronteira [...] em volta da actividade e que define os participantes, os seus papéis, o ‘sentido’ ou ‘significado’ atribuído às coisas contidas dentro da fronteira e os elementos abrangidos pelo ambiente da actividade” (Turner, 1987: 54)¹²⁵.

Este enquadramento é, como vimos já, mutável, vai-se ajustando às exigências da realidade social e ambiental por força das “experiências”. Diz-nos Turner: “O ritual é multidimensional; qualquer dada performance é moldada pela experiência vertida nela tanto como pelas suas estruturas convencionais de enquadramento. As experiências fazem as estruturas “brilhar”, as estruturas focam e canalizam as experiências” (Turner, 1987: 56)¹²⁶.

Nesta breve resenha de aspectos do ritual importa abordar, ainda a partir de Victor Turner, a noção de *communitas*.

¹²⁴ “Reflexivity must be an arrest of the flow process, a throwing of it back against itself; framing procedures make this possible. The rejected ego is suddenly remanifested. In reflexivity one is at once one’s subject and direct object, not only in a cognitive way, but also existentially. [...] deepest reflexivity is to confront one’s conscious with one’s unconscious self. Flow perhaps elicits or ‘seduces out’ the unconscious levels of the self [...] A ritual performance is a flow / reflexivity dialectic”. Nossa tradução.

¹²⁵ “By frame I refer to that often invisible boundary [...] around activity which defines participants, their roles, the “sense” or “meaning” ascribed to those things included within the boundary, and the elements within the environment of the activity”. Nossa tradução.

¹²⁶ “Ritual is multidimensional; any given performance is shaped by the experiences poured into it as much as by its conventional framing structures. Experiences make the structures “glow”, the structures focus and channel the experiences”. Nossa tradução.

Turner socorre-se de uma passagem de Martin Buber para nos dar uma imagem clara do conceito:

Comunidade é estar, já não lado a lado, mas com cada uma de uma multidão de pessoas. E esta multidão, apesar de se mover em direcção a uma meta, ainda assim experimenta por toda a parte uma viragem para, um dinâmico encarar, os outros, um fluxo de Eu para Vós. Comunidade é onde a comunidade acontece (Buber, 1961: 51, *apud* Turner, 1969: 127)¹²⁷.

O conceito é basilar no pensamento antropológico de Turner, detém uma fundamental importância na sua formulação de “drama social” e articula-se particularmente com outra noção capital, a de “anti-estrutura”, noções que abordaremos de seguida.

Para entender o papel da *communitas* no âmbito do ritual, importa estabelecer as suas diferentes modalidades: 1) existencial ou espontânea, mais rara mas frequentemente na origem dos outros modos; 2) normativa, a que, sob influência do tempo e da necessidade de organizar recursos e exercer controlo, se institui como sistema social; e 3) ideológica, quando o modelo normativo se baseia numa *communitas* existencial (cfr. Turner, 1969: 132).

Communitas emerge em situações de limiaridade e, sendo o ritual a situação limiar por excelência, ela é um dos aspectos elementares deste. O que o ritual proporciona “é uma experiência transformativa que vai à raiz do ser de cada pessoa e encontra nessa raiz algo de profundamente comum e compartilhado” (Turner, 1969: 138)¹²⁸. Não obstante, o estado de *communitas* não deve ser entendido como o objectivo do ritual: “Na religião das sociedades pré-industriais, este estado é visto mais como um meio para um fim, o de se tornar mais plenamente envolvido na rica diversidade do *role-playing* estrutural (Turner, 1969: 139)¹²⁹. Isto é: emergindo de uma situação de limiaridade e profundamente relacionado com um papel anti-estrutural, o estado de *communitas* contribui para o fortalecimento da estrutura social.

O ritual institui pois uma *communitas*, normativa ou ideológica, radicada numa experiência transformativa, limiar e com um papel anti-estrutural, mas contributiva da estrutura social normativizada.

A noção de drama social é introduzida por Turner como uma metodologia de descrição e análise (cfr. Turner, 1987: 74) que recorre à metáfora dramática para esclarecer os conflitos sociais. Nas palavras de Schechner,

¹²⁷ “Community is the being no longer side by side, but with one another of a multitude of persons. And this multitude, though it moves towards one goal, yet experiences everywhere a turning to, a dynamic facing of, the others, a flowing from I to Thou. Community is where community happens”. Nossa tradução.

¹²⁸ “is a transformative experience that goes to the root of each person’s being and finds in that root something profoundly communal and shared”. Nossa tradução.

¹²⁹ “In the religion of preindustrial societies, this state is regarded rather as a means to the end of becoming more fully involved in the rich manifold of structural role-playing”. Nossa tradução.

Victor Turner analisa os 'dramas sociais' usando terminologia teatral para descrever situações desarmonicas ou de crise. Estas situações – disputas, combates, ritos de passagem – são inerentemente dramáticas porque os participantes não só fazem coisas, tentam também mostrar aos outros o que fazem ou fizeram; as acções assumem um aspecto de 'feito-para-uma-audiência' (Schechner, 1977: 120)¹³⁰.

Turner define dramas sociais como unidades do processo social, harmónicas ou desarmonicas, provenientes de situações de conflito. Normalmente desenvolvem-se em quatro fases: 1) Violação de relações sociais habituais e reguladas normativamente; 2) Crise, durante a qual há uma tendência para a violação se ampliar. A crise tem características limiares, uma vez que é uma fase intermédia entre fases relativamente estáveis do processo social, mas não é uma limiaridade sagrada, protegida por tabus e apartada da vida pública. Pelo contrário, apresenta-se como ameaçadora da estabilidade social e desafiadora da ordem e dos seus representantes; 3) Correção, que pode passar por mecanismos variados tendentes à resolução do conflito, inclusive a performance de um ritual público. A correção tem também características limiares pois é um estado “entre e no meio”; 4) a fase final consiste quer na reintegração do grupo social perturbado, quer no reconhecimento e na legitimação da ruptura irreparável entre as partes em disputa (*cfr.* Turner, 1974: 37 – 41).

O pensamento de Turner a propósito do papel social do ritual foi evoluindo: se nos seus primeiros trabalhos asseverava a função do ritual na manutenção da unidade dos grupos sociais, por permitir a expressão e resolução de problemas e tensões, em estudos posteriores, como nos explica Catherine Bell, “foi além do modelo de sociedade como um sistema estruturado e atemporal fechado que, quando perturbado por conflitos, poderia ser devolvido à estase harmoniosa através da catarse ritual” (Bell, 1997: 39)¹³¹, uma vez que a noção de drama social lhe permitia reconhecer a dinâmica da estrutura social e compreender o ritual como parte integrante do seu processo contínuo de redefinição e renovação.

Sobretudo, e por via dos estados liminares que identifica, a descrição e análise do drama social permitem melhor identificar a dialéctica entre a ordem social, a estrutura, e os momentos de desordem social e limiaridade, a anti-estrutura, com relevância para esta última pois: “o uso táctico da lente analítica ‘como performance’ permitiu aos académicos explorar performances em que o equilíbrio entre a estrutura e anti-estrutura pende mais fortemente para a transgressão e a resistência” (Bial, 2011: 86)¹³². Também no nosso estudo

¹³⁰ "Victor Turner analyzes 'social dramas' using theatrical terminology to describe disharmonic or crisis situations. These situations-arguments, combats, rites of passage-are inherently dramatic because participants not only do things, they try to show others what they are doing or have done; actions take on a 'performed-for-an-audience' aspect". Nossa tradução.

¹³¹ "went beyond the model of society as a closed and atemporal structured system that, when disturbed by conflict, could be returned to harmonious stasis through ritual catharsis". Nossa tradução.

¹³² "the tactical use of the 'as performance' analytic lens has allowed scholars to explore performances in which the balance between structure and anti-structure tilts more heavily toward transgression and resistance". Nossa tradução.

estaremos atentos a estes aspectos anti-estruturais de infracção, blasfémia, reversão (das hierarquias, por exemplo) e inovação.

Foi ainda Victor Turner que nos conduziu aos estudos de Eugene d'Aquili, Charles D. Laughlin e John McManus, fundadores da Biogenética Estrutural. Tentaremos, acompanhando Turner, fazer um resumo de algumas das conclusões da obra de 1979, *The Spectrum of Ritual: a biogenetic structural analysis*.

O cérebro humano estrutura-se em três partes: o cérebro reptiliano, a mais antiga, situa-se principalmente na coluna vertebral e nas redes de neurónios do plexo solar e é responsável pelos sistemas involuntários (cardíaco, vascular e respiração) e comportamento instintivo. Está ligado à vigilância e à sobrevivência. A consciência situada nesta parte do cérebro está centrada no corpo e não distingue o exterior. Podemos dizer que ao cérebro reptiliano corresponde o fluxo de movimento.

O cérebro paleo-mamífero situa-se na zona subcortical do crânio e é responsável pelo sistema límbico, pelo hipotálamo e pela glândula pituitária. Calor, frio, sede, fome, saciedade, sexo, prazer, dor, raiva e medo têm origem nesta parte do cérebro que é essencialmente homeostático, i.e. mantém o equilíbrio (trocotrópico). Pode-se dizer que ao cérebro paleo-mamífero corresponde o fluxo de sentidos.

O cérebro neo-mamífero, situado no neocórtex é responsável pelas funções cognitivas e funções mentais complexas. Podemos dizer que lhe corresponde o fluxo de pensamentos e é o que distingue o ser humano e os primatas dos restantes animais.

Visto por outra perspectiva, o cérebro, ou pelo menos a sua componente craniana, encontra-se dividido em dois hemisférios a que correspondem diferentes funções: o hemisfério esquerdo responde habitualmente às funções do discurso, do pensamento linear e analítico, à noção de tempo e ao processamento de informação sequencial. É essencialmente ergotrópico, i.e. ligado ao trabalho, à acção. No hemisfério direito residem normalmente a percepção espacial e tonal, o reconhecimento de padrões, (incluindo emoções e estados interiores) e o pensamento sintético. Não é dotado de capacidade linguística nem temporal. É essencialmente trocotrópico, i.e. responsável pela manutenção, pelo equilíbrio do funcionamento geral do ser humano.

Esta simplificada explicação é necessária para perceber o seguinte comentário de Turner aos estudos de d'Aquili, Laughlin e McManus:

Eles apresentam provas que sugerem que quando, seja o sistema ergotrópico seja o trocotrópico são hiperestimulados, ocorre um "transbordo" para o sistema oposto após "três estádios de sintonização", frequentemente por "comportamentos de indução" empregues para facilitar o transe ritual. (...) Em particular, postulam que a actividade rítmica do ritual, ajudada por "indução" sónica, visual, fónica e de outros tipos, podem levar, a seu tempo, a uma estimulação simultânea de ambos os sistemas, causando nos

participantes do ritual a experiência do que os autores chamam “efeito positivo, inefável” (Turner, 1987: 165)¹³³.

O pensamento linear e analítico, existente, tanto quanto sabemos presentemente, exclusivamente na espécie humana, reclama relações causais para o mundo que o rodeia, que é percebido como efeito de causas nem sempre acessíveis. O mito constitui uma tentativa para resolver as contradições que se apresentam ao pensamento lógico mas, como nos explica Turner:

(...) a perplexidade permanece no nível cognitivo do hemisfério esquerdo. D'Aquili e Laughlin argumentam que o ritual é muitas vezes realizado conjuntamente para resolver os problemas colocados pelo mito à consciência analítica verbalizante. Isto porque, como todos os outros animais, o homem tenta dominar a situação ambiental por meio de comportamentos motores, neste caso o ritual, um modo que remonta ao seu passado filogenético e envolvendo estímulos indutores repetitivos motores, visuais e auditivos, ritmos cinéticos, repetição de orações, mantras e cânticos, que activam fortemente o sistema ergotrópico. A excitação ergotrópica é apropriada porque o problema é apresentado no modo analítico "mítico", que envolve pensamento binário, mediação e cadeias causais que organizam tanto os conceitos quanto as percepções em termos de antinomias ou dualidades polarizadas. (...) Se a excitação continua por tempo suficiente o sistema trofotrópico é também accionado, com descargas combinadas de ambos os lados, resultando muitas vezes em transe ritual (Turner, 1987: 166)¹³⁴.

Esta explicação está aliás em consonância com as conclusões a que, mais de três décadas depois de d'Aquili, Laughlin e McManus, chega a já citada Elizabeth Reyes-Fournier:

A descoberta do predomínio do hemisfério cerebral direito durante um estado alterado de consciência ajuda a explicar a experiência. Com o conhecimento que possuímos sobre a lateralização do cérebro, ao compararmos os hemisférios direito com o esquerdo podemos ver que a resposta emocional se torna mais proeminente, enquanto a

¹³³ “They present evidence which suggests that either the ergotropic or trophotropic system is hyperstimulated, there results a “spillover” into the opposite system after “three stages of tuning”, often by “driving behaviors” employed to facilitate ritual trance. (...) In particular, they postulate that the rhythmic activity of ritual, aided by sonic, visual, photic, and other kinds of “driving”, may lead in time to simultaneous maximal stimulation of both systems, causing ritual participants to experience what the authors call “positive, ineffable effect”. Nossa tradução.

¹³⁴ “(...) puzzlement remains at the cognitive left-hemispherical level. D'Aquili and Laughlin argue that ritual is often performed situationally to resolve problems posed by myth to the analytic verbalizing consciousness. This is because like all other animals, man attempts to master the environmental situation by means of motor behavior, in this case ritual, a mode going back into his phylogenetic past and involving repetitive motor, visual and auditory driving stimuli, kinetic rhythms, repeated prayers, mantras, and chanting, which strongly activate the ergotropic system. Ergotropic excitation is appropriated because the problem is presented in the “mytical” analytical mode, which involves binary thinking, mediation, and causal chains arranging both concepts and percepts in terms of antinomies or polar dyads. (...) If excitation continues long enough the trophotropic system is triggered too, with mixed discharges from both sides, resulting often in ritual trance”. Nossa tradução.

necessidade de analisar que é dirigida pelo hemisfério esquerdo é menos importante (Reyes-Fournier, 2013:66)¹³⁵.

Ainda Turner, citando d'Aquili, Laughlin e McManus: “durante certos estados do ritual e da meditação, os paradoxos lógicos ou a consciência de oposições polares tal como apresentadas no mito, aparecem simultaneamente como antinomias e como totalidades unificadas” (Turner, 1987: 166)¹³⁶.

O transe resolve, pois, os paradoxos lógicos e as contradições presentes no mito. E vai ainda mais longe nesse processo de resolução, como nos explica Elizabeth Reyes-Fournier:

(...) ficar sob o domínio do lado direito do cérebro, durante o estado de transe pode acarretar um estado de calma e propiciar um sentimento de bem-estar ao indivíduo. A neurogênese específica dos estados de transe é uma vereda neuroquímica que actua directamente com a “ interação do lobo temporal e a amina biogénica” (Reyes-Fournier, 2013:60)¹³⁷.

Entre os estudos de d'Aquili, Laughlin e McManus e de Elizabeth Reyes-Fournier passaram mais de três décadas. Decerto muitos outros estudos no domínio das neurociências, e mais concretamente da biogenética, se poderiam se poderiam evocar para confirmar as conclusões que aqui se propõem. Não o dando por necessário, não resistimos no entanto a citar Roland Fisher:

Apesar da relação de exclusão mútua entre os sistemas ergotrópico e trofotrópico, existe no entanto um fenómeno chamado “ressalto para a superactividade” ou ressalto trofotrópico que ocorre em resposta à excitação simpática intensa, isto é, ao êxtase, ao auge da excitação ergotrópica (...) O significado é “significativo” apenas a esse nível de excitação em que é experimentado, e cada experiência tem seu significado ligado ao estado. Durante o estado “Eu” dos mais altos níveis de hiper ou hipo excitação, este significado não pode ser expresso em termos dualistas, uma vez que a experiência de unidade nasce a partir da integração das estruturas de interpretação (cortical) e interpretadas (subcortical). Uma vez que esse significado intenso é desprovido de especificidade, a única maneira de comunicar sua intensidade é a metáfora; portanto, só através da transformação de sinais objectivos em símbolos subjectivos na arte, na literatura e na religião pode a crescente integração da actividade cortical e subcortical ser comunicada (Fisher, 1971: 902)¹³⁸.

¹³⁵ “Discovering the right brain dominance during an altered state of consciousness helps to explain the experience. With the knowledge we have of the lateralization of the brain in comparing the right to the left hemispheres, one can see that the emotional response becomes more prominent while the need to analyze which is directed by the left hemisphere is less important”. Nossa tradução.

¹³⁶ “during certain ritual and meditation states, logical paradoxes or the awareness of polar oppositions as presented in myth appear simultaneously, both as antinomies and as unified wholes”. Nossa tradução.

¹³⁷ “(...) becoming right brain dominant within the trance state can bring a state of calm and allows for a feeling of well-being to the individual. The specific neurogenesis of trance states is a neurochemical pathway which works directly with “biogenic amine-temporal lobe interaction”. Nossa tradução.

¹³⁸ “In spite of the mutually exclusive relation between the ergotropic and trophotropic systems, however, there is a phenomenon called “rebound to superactivity” or trophotropic rebound which

Colocar as questões relacionadas com o transe e o ritual em termos biogenéticos revela-se extremamente vantajoso. Poder-se-á então estabelecer uma propensão humana para o ritual que seja geneticamente transmitida?

A etologia, disciplina da zoologia que se debruça sobre o comportamento animal, estabelece a categoria de “ritualização” para determinados padrões de conduta. A definição que nos é dada por Julian Huxley é sintética e objectiva:

Ritualização é a formalização ou canalização adaptativa de comportamento emocionalmente motivado, sob a pressão teleonómica da selecção natural, com o fim de: a) promover melhores e menos ambíguas funções sígnicas, tanto intra como inter-espécies; b) servir como mais eficientes estimuladores ou libertadores de mais eficientes padrões de acção noutros indivíduos; c) reduzir os danos intra-espécie; e d) servir como mecanismo de conexão sexual ou social (Huxley, 1966, apud Turner, 1987: 157)¹³⁹.

Reconhecemos nesta definição muitos dos aspectos do ritual que temos vindo a abordar; se substituíssemos “espécies” por “grupos sociais” talvez nos aproximássemos muito de uma abordagem sociológica válida para o ritual ou, pelo menos, para aspectos da vida social estreitamente relacionados com o ritual, como o cerimonial, o decoro, a hierarquização, a etiqueta, etc.

Logo, a questão que se coloca: o ritual, comportamento culturalmente transmitido, aprendido, intrinsecamente ligado ao desenvolvimento da linguagem, tem uma relação com a ritualização nos animais, enquanto comportamento geneticamente programado, com componentes exclusivamente não verbais?

A resposta da antropologia, pelo menos aquela com um carácter mais conservador e académico, será sempre a de enfatizar que as características culturais do ritual não nos permitem considerá-lo de transmissão genética.

Mas, por outro lado, há um progressivo reconhecimento de que a espécie humana possui traços distintivos, geneticamente herdados, que interagem com o condicionamento social e influenciam a formação dos sistemas culturais. A importância deste argumento é expressa na sua plena veemência por Robin Fox:

occurs in response to intense sympathetic excitation, that is, at ecstasy, the peak of ergotropic arousal (...) Meaning is ‘meaningful’ only at that level of arousal at which it is experienced, and every experience has its state-bound meaning. During the ‘Self’-state of highest levels of hyper or hypo arousal, this meaning can no longer be expressed in dualistic terms, since the experience of unity is born from the integration of interpretative (cortical) and interpreted (subcortical) structures. Since this intense meaning is devoid of specificities, the only way to communicate its intensity is the metaphor; hence, only through the transformation of objective signs into subjective symbols in art, literature, and religion can the increasing integration of cortical and subcortical activity be communicated”. Nossa tradução.

¹³⁹ “Ritualization is the adaptive formalization or canalization of emotionally motivated behavior, under the teleonomic pressure of natural selection so as: a) to promote better and more unambiguous signal function both intra and inter-specifically; b) to serve as more efficient stimulators or releasers of more efficient patterns of action in other individuals; c) to reduce intra-specific damage; and d) to serve as sexual or social bonding mechanism”. Nossa tradução.

Se não existe natureza humana, qualquer sistema social é tão bom quanto qualquer outro, uma vez que não existe uma linha de base de necessidades humanas pela qual os julgar. Se, de facto, tudo é aprendido, então por certo o ser humano pode ser educado para viver em qualquer tipo de sociedade. O humano fica à mercê de todos os tiranos que pensam que sabem o que é melhor para ele. E como pode ele clamar que estão a ser desumanos se, antes de mais, ele não sabe o que é ser humano? (Fox, Robin, 1973, *apud* Turner, 1987: 156)¹⁴⁰.

Tão arrojado fundamento exige uma resposta declaradamente afirmativa: há uma natureza humana e as estruturas culturais são construídas para responder satisfatoriamente a essa natureza. A propensão para a prática de rituais integra as características genéticas da humanidade?

Por certo existem comportamentos de ritualização na espécie humana: o riso e o choro serão os exemplos primordiais. Mas estes procedimentos não se encaixam na nossa definição de ritual, pelo que não nos conduzem a uma resposta.

4 – Outras noções contributivas: Mitologia, Magia, Religião, Sacrifício e Dádiva.

Mitologia, Magia e Religião.

Quando pensamos em ritual associamos-lhe prontamente uma ligação mitológica. Esta associação, que resulta do carácter sagrado que estabelecemos já para o ritual, não tem em conta se um determinado rito pertence à esfera da religião ou da magia. Talvez porque, no que diz respeito ao campo do ritual, não se possam estabelecer distinções entre magia e religião. Eis como o exemplifica Mircea Eliade:

... para os cristãos de todas as confissões, o centro da vida religiosa é constituído pelo drama de Jesus Cristo. Embora cumprido na História, esse drama tornou possível a salvação; portanto só existe um único meio de obter a salvação: repetir ritualmente esse drama exemplar e imitar o modelo supremo, revelado pela vida e pelos ensinamentos de Jesus. Ora este comportamento religioso é solidário do pensamento mítico autêntico (Eliade, 1989: 142).

É, pois, numa conexão mitológica em que o ritual, mesmo o cristão, se funda. Mas esta relação não é, de forma alguma, subordinada: o ritual não se limita a ilustrar o mito e por vezes diverge da mitologia que alegadamente o funda. Podemos mesmo encontrar situações de “transmigração” em que um ritual se transfere, de forma quase integral, de

¹⁴⁰ “If there is no human nature, any social system is as good as any other, since there is no base line of human needs by which to judge them. If, indeed, everything is learned, then surely men can be taught to live in any kind of society. Man is at the mercy of all the tyrants who think they know what is best for him. And how can he plead that they are being inhuman if he doesn’t know what being human is in the first place?” Nossa tradução.

um contexto mitológico para um novo contexto religioso ou mitológico que se revele socialmente mais operativo.¹⁴¹

Levi-Strauss distingue entre duas formas de mitologia: “uma mitologia explícita consistindo em narrativas cuja importância e organização interna criam obras de pleno direito; e uma mitologia implícita que se limita a acompanhar o desenrolar do ritual para comentar ou explicar os seus aspectos” (Levi-Strauss, 1992: 107). Desta categoria de mitologia relacionada com o ritual diz que: “O mito e o rito progridem juntos, mas mantêm-se à distância e não comunicam [...] O laço entre mitologia e ritual existe, mas é preciso procurá-lo a um nível mais profundo” (Levi-Strauss, 1992: 108). Importa reter esta independência mútua entre o mito e o rito.

Definir fronteiras entre os conceitos de magia e religião pode afigurar-se um exercício delicado. Desde logo porque em certas circunstâncias a religião se pode comportar como magia, mas também porque ambas se estruturam numa ligação ao ritual e à mitologia, como nos adverte Ernst Cassirer na sua *Antropologia Filosófica*, “No desenvolvimento da cultura humana, não podemos fixar um ponto onde termina o mito e a religião começa. Em todo curso de sua história, a religião permanece indissolúvelmente ligada a elementos míticos e impregnada deles” (Cassirer, 1972: 77). A mitologia e o ritual são partes tanto da religião como da magia e não nos servirão para distinguir estes domínios.

Para Malinowski, elas têm uma origem comum: “Tanto a magia como a religião surgem e resultam de situações de tensão emocional” (Malinowski, 1988: 90). E o que as distingue, segundo este antropólogo?

Tomámos como ponto de partida uma distinção muito concreta e evidente: definimos, no domínio do sagrado, magia como uma arte prática constituída por actos que são apenas meios para um fim objectivo que se espera vir a desenrolar posteriormente; religião como um conjunto de actos independentes que constituem por si próprios a realização da sua finalidade (Malinowski, 1988: 90).

Não nos parece que esta distinção venha a revelar-se útil no desenvolvimento da nossa reflexão sobre a Arte como Veículo, enquanto ritual laico, mas terá a maior importância no enquadramento da tradição do Theyyam (ver Capítulo III – Theyyam, A Dança dos Deuses). Atentemos ainda numa característica distintiva para a qual Malinowski chama a nossa atenção:

“A mitologia da religião é também mais variada e complexa, bem como mais criativa. Centra-se normalmente em torno de vários dogmas da crença, e desenvolve-os em cosmogonias, contos de heróis da cultura, relatos e feitos de deuses e semi-deuses. Na magia, dada a sua importância, a mitologia é uma constante jactância das proezas do homem primitivo” (Malinowski, 1988: 91).

¹⁴¹ Pensamos na sobrevivência de rituais “pagãos” camuflados no cristianismo, nos sincretismos afro-americanos e sobretudo na prática do Theyyam que, como iremos ver, se encontra inserido de forma singular no contexto mitológico do hinduísmo, mas parece ter existido já na Costa do Malabar antes da chegada dos povos arianos e do hinduísmo bramânico.

O Theyyam do Malabar proporcionar-nos-á a oportunidade de reflectir sobre a oscilação entre o mágico e o religioso e a importância relativa do mito e do rito em cada um desses campos, reflexão que poderemos proveitosamente levar para o campo da Arte como Veículo.

O Sacrifício e a Dádiva.

Parece-nos de utilidade ponderar ainda o tema do sacrifício. Na sua obra *La Violence et le Sacré*, René Girard dedicou grande atenção à questão do sacrifício ritual, recentrando toda a performance do ritual nessa componente de violência que, a seu ver, é fundadora de toda a acção sagrada e ritual. No seu entendimento, o ritual “sublima” ou “purifica” a violência por “gastar” essa mesma violência: “O ritual tem por função o ‘purificar’ da violência, quer dizer, de a ‘enganar’ e de a dissipar sobre vítimas que não se arrisca a que sejam vingadas” (Girard, 1972: 59)¹⁴².

Uma violência primordial, fundadora não só do sagrado mas de toda a sociedade e cultura humanas, ubíqua e inerente à condição humana, constitui o fundamento para a ousada tese de Girard. Essa pulsão inviabilizaria toda a existência e estruturação social humanas, pelo que “O religioso primitivo domestica a violência, regula-a, ordena-a e canaliza-a, a fim de a utilizar contra qualquer forma de violência realmente intolerável e isto numa atmosfera geral de não-violência e apaziguamento” (Girard, 1972: 36)¹⁴³.

Assim, o sacrifício ritual substituiria os verdadeiros objectos da pulsão violenta, potencialmente todo e qualquer humano, por vítimas inofensivas: animais, prisioneiros de guerra, escravos, crianças, seres de menor importância para o funcionamento da estrutura social e menos capazes de se vingarem.

A hipótese proposta por Girard, extremada, arrebatada, releva algumas questões que teremos oportunidade de confrontar no nosso estudo de campo sobre uma tradição ritual e que, por certo, teremos ocasião para voltar a abordar.

Mas, relacionado com o sacrifício, interessa-nos também considerar o auto-sacrifício. “Para pensadores como Jan Patocka, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida e, até certo ponto, Jean-Luc Marion, o mais elevado gesto ético é uma auto-dádiva sacrificial que não espera nenhum benefício em retorno. O bem é, paradigmaticamente, um sacrifício purificado, o mais puro sacrifício que se possa imaginar” (Milbank, 1999).¹⁴⁴ Como devemos entender uma “dádiva total”, que, em última consequência, pode ser a renúncia à própria vida? O

¹⁴² “Le rituel a pour fonction de ‘purifier’ la violence, c'est-à-dire de la ‘tromper’ et de la dissiper sur des victimes qui ne risquent pas d'être vengées”. Nossa tradução.

¹⁴³ “Le religieux primitif domestique la violence, il la règle, il l'ordonne et il la canalise, afin d'utiliser contre toute forme de violence proprement intolérable et ceci dans une atmosphère générale de non-violence et de apaisement”. Nossa tradução.

¹⁴⁴ “For such thinkers as Jan Patocka, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, and, to a certain extent, Jean-Luc Marion, the highest ethical gesture is a sacrificial self-offering which expects no benefit in return. The good is, paradigmatically, a purified sacrifice, the purest sacrifice imaginable”. Nossa tradução.

auto-sacrifício deve sempre ser entendido como altruísmo? Entregar-se à morte é sempre um sacrifício?

Derrida remete para a economia “o investimento e o benefício diferido sob o signo da pura renúncia, sob a aposta do sacrifício desinteressado” (Derrida, 2005 [1972]: 68). No capítulo que dedica ao auto-sacrifício em *L'éthique du don* (Derrida, 1992), analisando o pensamento de vários autores contemporâneos, propõe que a derradeira dádiva seja vista como uma ultrapassagem da morte e um “investimento” na imortalidade, uma “aquisição” de vida eterna ou reencarnação.

Não necessitaremos de abordar o sacrifício da vida nas nossas análises da Arte como Veículo e do Theyyam mas estas reflexões de Derrida serão por certo úteis para discutir a dádiva e o sacrifício em ambas as performances.

5 – A Arte como Veículo como ritual laico.

O que resulta, então, quando observamos a Arte como Veículo à luz do conceito de ritual proposto e das características que lhe apontámos?

Não há dúvida de que ela é performance, enquanto a acção estruturada e plenamente motivada de um ou vários indivíduos, executada num espaço e tempo definidos, com um carácter extra-quotidiano e orientada, deliberada ou espontaneamente, para a obtenção de um resultado ou reacção por parte dos participantes ou de outros indivíduos presentes no mesmo espaço e tempo. Mas pode também ser uma execução, no contexto de um grupo social plenamente participante, de uma sequência complexa e predeterminada de actos simbólicos, que reproduzem um modelo sagrado e que operam transformações nos seus participantes, a nível individual e social?

Definitivamente, a Arte como Veículo é laica. A sequência de actos simbólicos não reproduz um modelo sagrado nem é imutável, uma vez que é construída pelos próprios participantes, alterada ou aperfeiçoada em função das suas necessidades, não existiu sempre e não existirá para sempre. Mas, também já o dissemos, tão pouco o ritual das tradições é imutável.

No primeiro capítulo deste trabalho caracterizámos a Arte como Veículo como ritual sustentando-nos no seu carácter de limiaridade. Limiar é o *conjunctio oppositorum* entre Presença e Ser, entre Estrutura e Vida, entre Eu e Eu.

A Arte como Veículo proporciona pois um transe performativo, um estado alterado de consciência. Grotowski chama-lhe “consciência vigilante” e descreve-o como uma circulação, em sentido vertical, entre uma consciência corpórea, mais densa, e uma consciência mais subtil. Neste estado coexistem dois “Eu”, o “Eu” que age e o “Eu” que é consciente. Não se trata de dualismo antropológico mas de uma amplificação da percepção: o actuante aproxima-se da “essência”, do Ser: é um limiar entre o mundo concreto e a dimensão ontológica. Não pode ser descrito como um transe de posseção,

uma vez que o actuante não é possuído por uma entidade externa; pelo contrário, o indivíduo “toma posse” da totalidade do seu Ser.

O fluxo “em que a acção sucede à acção de acordo com uma lógica interna, aparentemente sem necessidade de intervenção da nossa parte [em que] há uma perda de ego, o ‘eu’ que normalmente age como intermediário entre ego e alter torna-se irrelevante” (Turner, 1987: 54) é, na Arte como Veículo, essa oscilação vertical entre a Presença e o Ser.

E, como Turner, na senda de MacAloon e Czikszenmihalyi, observou, na Arte como Veículo o fluxo interage com a reflexividade: o “Eu” que observa, que é consciente, e que opera em simultâneo com o “Eu” que age, é reflexivo e opera sobre o “Eu” que age corrigindo a execução da performance, assumindo o controlo da estrutura. É uma dialéctica entre o fluxo e a reflexividade, o *conjunctio oppositorum* entre Estrutura e Vida.

A estrutura, na Arte como Veículo, é construída pelos actuantes, em função das suas necessidades, desejos, aspirações. Distingue-se da estrutura do ritual que é culturalmente herdada, imposta, reflexo da estrutura social, política e económica.

A este ponto importa sucintamente descrever sociologicamente um grupo que trabalha sobre a Arte como Veículo. Quer no Workcenter de Grotowski em Pontedera, quer nos mais variados lugares do planeta em que colectivos, influenciados pela actividade do Workcenter de Pontedera, desenvolvem actividades nessa linha, trata-se de grupos pequenos, compostos por três a dez indivíduos, com competências técnicas e experiência nas artes performativas, que se reúnem com uma determinada regularidade para desenvolver esse tipo de trabalho. Serão comparáveis (na maior parte das vezes serão mesmo) a grupos de teatro, amadores ou profissionais, com mais ou menos meios, com maior ou menor sucesso, que se reúnem para os seus ensaios. A vida quotidiana, a condição social e económica, as opiniões conjunturais, ficam metaforicamente no camarim e, quando os actuantes se entregam à prática artística assumem, por decoro, uma postura de despojamento, de “passiva disponibilidade”.

Não então há lugar para um drama social, como não tem sentido também procurar aqui uma função anti-estrutural. Na Arte como Veículo a comunidade social é reduzida ao mínimo, ao núcleo de co-actuantes que formam uma *communitas* espontânea e ideológica, com um forte compromisso ético de solidariedade que resulta dos seus laços de interdependência e cumplicidade. Uma vez que tanto a participação no grupo como a estrutura performativa resultam de opções voluntárias, o conflito ou o comportamento anti-estrutural resultarão no desmoronamento da *communitas* e da estrutura performativa.

A dádiva e o sacrifício são componentes sempre presentes no trabalho artístico de Grotowski. O acto total, a entrega, a santidade laica do actor, a disponibilidade passiva, são noções que estão presentes na arte como Veículo. Não o sacrifício no sentido de Girard; e tão pouco o auto-sacrifício que mereceu a atenção de Derrida. Porque em Grotowski o auto-sacrifício não é altruísta, não consiste numa dádiva ao Outro. A entrega que é solicitada ao performer é uma dádiva à *acção*. É à performance que o performer se rende, é a sua estrutura que tem que sacrificar os seus impulsos vitais. É deliberadamente para obter um resultado, uma contrapartida vantajosa, que o actuante se sacrifica.

Da nossa argumentação parece poder concluir-se que a arte como Veículo satisfaz os requisitos para uma categorização como ritual... não fosse a sua laicidade. Mas tentemos ir um pouco mais longe: o modelo sagrado que o ritual reproduz, procura resposta a que pergunta? Atentemos na seguinte passagem de Eliade: “ Para o homem religioso, o essencial precede a existência. Isto é verdade tanto para o homem das sociedades ‘primitivas’ e orientais como para o judeu, o cristão e o muçulmano. O homem é aquilo que é hoje porque uma série de acontecimentos ocorreram *ab origine*” (Eliade, 1986: 81). Quer dizer que o ritual, ao reproduzir a “origem”, procura responder ao “essencial”, ao que precede e excede a existência, à pergunta sobre o que é o Ser, à questão ontológica.

Se, seguindo esta linha de pensamento, substituirmos na nossa definição de ritual a expressão “modelo sagrado” por “modelo ontológico” o resultado será um ritual laico, respondendo plenamente a todas as funções requeridas ao ritual, sem depender de uma esfera espiritual, mágica ou religiosa.

No que diz respeito à imutabilidade e intemporalidade reclamada pelo ritual das tradições, que como vimos só poderá existir na sua dimensão simbólica e espiritual, também a Arte como Veículo, como ritual laico e ontológico, procura responder ao que precede e excede a existência, à pergunta que não se situa na história, que está para lá da origem: quem Sou, qual o sentido de Ser?

Sustentamos pois que a Arte como Veículo é um modelo de construção de rituais laicos que consistem na execução, no contexto de um pequeno grupo social plenamente participante, de uma sequência complexa e predeterminada de actos simbólicos, que reproduzem uma questão ontológica e que operam transformações nos seus participantes, a nível individual e social.

Capítulo III – Theyyam, A Dança dos Deuses.

No último capítulo deste trabalho, procuramos corroboração para a nossa categorização da Arte como Veículo como ritual pois, “não podemos realmente compreender a nossa própria tradição [...] sem compará-la com um berço diferente” (Grotowski, 1995: 130).¹⁴⁵ No entanto, não se trata aqui de um comparativismo antropológico, mas antes de uma busca de confirmação pela confrontação: procurar reconhecer numa tradição ritual concreta os aspectos que apontámos ao ritual em termos gerais e verificar como os mecanismos que identificámos na Arte como Veículo ocorrem, ou não, num específico ritual.

A tradição ritual do Theyyam da Costa do Malabar, no sudoeste indiano, pareceu-nos adequada a este propósito: as cerimónias são abundantes e acessíveis, possuíamos contactos que nos permitiriam encontrar informadores e o ritual foi já objecto de alguns estudos pelos prismas da antropologia e dos estudos da performance que produziram conhecimento documentado. A performance é grandemente ancorada na fisicalidade e caracterizada pela organicidade do movimento e julgámos poder identificar elementos “objectivos” presentes no ritual.

Para cumprir este objectivo levámos a cabo um estudo de campo na região de Cananor com a duração de nove semanas no início de 2015. A curta duração foi, desde o início, uma das condicionantes e determinava que o estudo se concentrasse nas questões relacionadas com o transe de possessão e as suas técnicas mas, na prática, foi necessário conhecer minimamente o contexto, aprender o essencial do vocabulário e dos conceitos relacionados com o ritual, estabelecer contactos e aprofundar relações de confiança com os informadores. No final da estadia ficámos com a sensação de estar em boas condições para iniciar o estudo e de que os dados e impressões recolhidas ficavam muito aquém do pretendido. É, porém, com essas informações que teremos que trabalhar.

1 – Contextualização do Estudo.

O contexto da cultura indiana.

Falar de cultura indiana é falar da cultura de cerca de 1.210 milhões de habitantes distribuídos por 29 estados e sete territórios autónomos e que usam 23 línguas oficiais, acrescidas de mais de um milhar de dialectos regionais. É falar da cultura de um subcontinente por onde passaram inúmeras migrações étnicas e onde se sediaram algumas das mais importantes civilizações humanas ao longo de mais de 4.500 anos e que só em

¹⁴⁵ “we cannot really understand our own tradition [...] without comparing it with a different cradle”. Nossa tradução.

1947 se uniu politicamente, em resultado de um processo de descolonização recheado de conflitos e tensões que se perpetuam até aos nossos dias.

Da cultura de um território onde, na palavras de Giles Tarabout:

Nenhum reino se impôs à escala do subcontinente antes da época britânica, embora em várias ocasiões alguns tenham tido uma extensão considerável. Além disso, o modelo de controlo político mais frequente não foi a anexação mas antes a subordinação dos vencidos, cuja autoridade local se via confirmada (Tarabout, 2002: 196).¹⁴⁶

“Cultura indiana” é pois uma categorização em que se procuram valorizar factores comuns às diferentes regiões e grupos sociais. Resultará, em grande parte do ponto de vista do colonizador, incapaz de reconhecer a diversidade cultural face à grandeza da sua própria estranheza, mas também, contemporaneamente, da necessidade instrumental do Governo da União de consolidar uma identidade cultural legitimadora da própria federação política. Verificamos a existência de uma tensão, cultural e social mas também política, entre as orientações hegemónicas pan-indianas e a sobrevivência das identidades culturais locais.¹⁴⁷

O objecto do nosso estudo situa-se numa área geográfica determinada, coincidente com os distritos de Cananor e Kasaragod, no norte do Estado de Querala, território caracterizado por uma grande diversidade cultural e social. As nossas observações e conclusões serão pois apenas válidas para os grupos sócio-culturais estudados e em muitos aspectos contrariarão os preceitos de uma hegemonia cultural indiana.

O Hinduísmo, muito breve abordagem.

O hinduísmo é diferentemente definido como “religião”, “conjunto de crenças e práticas religiosas”, “tradição religiosa” ou “uma forma de vida” (*cfr.* Sharma, 2003: 12-13). Histórica como presentemente, convivem no seu seio distintos pontos de vista intelectuais ou filosóficos. Mas também este é um domínio de tensões entre tendências hegemónicas, unificadoras e modernizadoras, e as várias tradições históricas ou regionais. O que motivou que, em 1966, o Supremo Tribunal indiano se pronunciasse da seguinte forma:

Ao contrário de outras religiões do Mundo, a religião Hindu não reivindica qualquer Profeta, não adora um só Deus, não acredita num só conceito filosófico, não segue um só

¹⁴⁶ “Aucun royaume ne s'est imposé avant l'époque britannique à l'échelle de l'ensemble du souscontinent, quoique à plusieurs reprises certains aient connus une extension considérable. Par ailleurs, le modèle de contrôle politique le plus fréquent n'étant pas l'annexion, mais plutôt la subordination des vaincus dont l'autorité locale se voyait confirmée”. Nossa tradução.

¹⁴⁷ Sobre estas tensões e os seus processos no âmbito do Theyyam, veja-se Dasan, Mannarakkal, (2012), *Theyyam, Patronage, Appropriation and Interpolation*, Cananor: Kannur University; Chandran T.V. (2006), *Ritual as Ideology, Text and Context in Teyyam*, Nova Deli : D.K. Printworld Ltd ; e também toda a segunda parte da tese de Ashley, Wayne (1993) *Recodings: Ritual, Theatre, and Political Display in Kerala State, South India*, Nova Iorque : New York University.

rito ou performance religiosa; na verdade, ela não satisfaz as características tradicionais de uma religião ou credo. É uma forma de vida e nada mais (Klostermaier 1994: 1).¹⁴⁸

Se aceitarmos esta definição e por “forma de vida” entendermos o conjunto de práticas, comportamentos e noções éticas e existenciais mais comuns no universo hinduísta, arriscamo-nos a excluir deste quadro o nosso objecto de estudo que, indubitavelmente, dele faz parte. Seguiremos o entendimento de Freeman que, nesta matéria, entende o hinduísmo como um termo abrangente para “a síntese religiosa indígena através de toda a Índia, que subsume uma variedade de sub-tradições regionais (incluindo antigas crenças e práticas tribais e dravídicas), sob a égide hegemónica da doutrina sânscritica Bramânica” (Freeman, 1991:93).¹⁴⁹

O sistema de castas.

Usamos o termo “casta” por estar comumente instituído nas Ciências Sociais, embora o vocábulo seja alienígena ao próprio sistema social indiano. De facto, o termo de origem latina e com o sentido de “puro”, terá sido introduzido pelos portugueses para caracterizar o sistema endogâmico e segregacionista que caracteriza grande parte das comunidades indianas.

O sistema de castas na Índia é um sistema de estratificação social (*cfr.* Berreman, 1972: 389). Historicamente, separa as comunidades em milhares de grupos hereditários e endogâmicos chamados *Jātis* (*cfr.* Smith, 2005). Os *Jātis* são agrupados em quatro categorias de *Varnas*: Brâmanes, Chátrias, Vaisias e Sudras. Os indivíduos ou grupos sociais excluídos do sistema, os Párias, contemporaneamente conhecidos por Dalits, eram ostracizados por todos os grupos integrados e tratados como “intocáveis”. Fortemente identificado com o hinduísmo, o sistema indiano de castas estende-se a outras comunidades religiosas e pode encontrar-se entre budistas, cristãos, muçulmanos e siques.

Um importante estudioso indiano, precursor do estudo sociológico sobre o sistema de castas, Govind Sadashiv Ghurye, admite a grande dificuldade em definir a estrutura:

... não temos uma verdadeira definição geral de casta. Parece-me que qualquer tentativa de definição está destinada ao fracasso, devido à complexidade do fenómeno. Por outro lado, muita da literatura sobre o assunto está marcada pela falta de precisão sobre o uso do termo (Ghurye, 1969: 1).¹⁵⁰

¹⁴⁸ “Unlike other religions in the World, the Hindu religion does not claim any one Prophet, it does not worship any one God, it does not believe in any one philosophic concept, it does not follow any one act of religious rites or performances; in fact, it does not satisfy the traditional features of a religion or creed. It is a way of life and nothing more”. Nossa tradução.

¹⁴⁹ “the indigenous religious synthesis across the whole of India, which subsumes a variety of regional sub-traditions (including ancient tribal and Dravidian beliefs and practices) under the hegemonic umbrella of Sanskritic Brahminical doctrine”. Nossa tradução.

¹⁵⁰ “... we do not possess a real general definition of caste. It appears to me that any attempt at definition is bound to fail because of the complexity of the phenomenon. On the other hand, much literature on the subject is marred by lack of precision about the use of the term”. Nossa tradução.

Na sua aproximação a uma definição, distingue um conjunto de seis características do sistema de castas hinduísta que o instituem como uma “filosofia social” e que poderiam ser aplicadas em todo o país, embora reconhecendo variações regionais. Seria elas:

- segmentação rigorosa da sociedade, com os vários grupos definidos e a participação neles determinada pelo nascimento;
- um sistema hierárquico que define a posição para cada uma das castas;
- escolha limitada de ocupações, que é aplicada dentro de uma casta bem como pelas outras castas. À casta pode ser atribuída mais de uma ocupação tradicional, mas os seus membros ficam limitados a esse leque de opções;
- a prática geral de endogamia, embora em algumas situações ocorra hipergamia. A endogamia aplica-se aos vários sub-grupos dentro de uma casta, impedindo o casamento entre os sub-grupos e, por vezes, impondo uma restrição geográfica adicional, em que só se pode casar com uma pessoa do mesmo clã (*gotra*) e do mesmo território;
- restrições alimentares e sobre as interações sociais, definindo quem pode consumir o quê e de quem o pode aceitar;
- segregação física, por exemplo, nas aldeias. Inclui limitações de movimento e acesso, inclusive para as áreas religiosas e educacionais e serviços básicos, como abastecimento de água (*cfr.* Ghurye, 1969: 2-22).

Sem deixar de reconhecer o mérito desta caracterização, confrontar-nos-emos mais à frente com as variações regionais, uma vez que a região de Querala é reconhecidamente diferenciada pela originalidade do seu sistema de estratificação social.

As particularidades geográficas, históricas, culturais e políticas de Querala.

O estado de Querala foi formado em 1956 pela States Reorganization Act agrupando as regiões de língua malaiala: o distrito de Malabar, o Estado de Travancore-Cochim (excluindo quatro concelhos do sul, que foram fundidos com o Tamil Nadu) e o distrito de Kasaragod. Com cerca de 33 milhões de habitantes¹⁵¹ e uma densidade populacional de 860 pessoas por Km², é o Estado da Índia com a menor taxa de crescimento populacional positiva (3,44%), o maior Índice de Desenvolvimento Humano (0.790), a maior taxa de literacia (93,91%) e a mais alta esperança de vida (cerca de 77 anos)¹⁵². O relatório de 2005 da Transparency International classificava-o como o Estado indiano com menor índice de corrupção.

A geografia do território contribui para particularizar Querala: situado no extremo sudoeste do subcontinente e estendendo-se por uma faixa costeira com aproximadamente 600 Km de comprimento e uma largura máxima de cerca de 120 Km, a região é delimitada a Leste

¹⁵¹ Segundo o censo de 2011.

¹⁵² Dados do India Human Development Report 2011: Towards Social Inclusion. Institute of Applied Manpower Research, Planning Commission, Government of India.

pelos Gates Ocidentais, uma cordilheira que atinge os 2.695m em Anamudi e que “ajudou a garantir, em grande medida, o seu isolamento político e cultural do resto do país e também facilitou seus extensos e activos contactos com os países do mundo exterior” (Padmanabhan, 2011:6)¹⁵³. É esta cadeia montanhosa, e as florestas que a cobrem, que funciona como reservatório aquífero, retendo a chuva das monções e distribuindo-a por 44 rios que irrigam a planície que se estende entre o seu sopé e o Oceano Índico, recortando a costa litoral com rias e lagunas. A mera observação de uma fotografia aérea do Sul da Índia é eloquente: o território de Querala apresenta-se coberto por uma intensa mancha verde de vegetação (que se estende para Norte até Goa) em contraste com a relativa aridez da paisagem do resto do subcontinente.

As condições geográficas e o clima propício determinam que, historicamente como no presente, a agricultura seja a principal ocupação das populações (*cf.* Padmanabhan, 2011: 10). Destas, existem traços da sua ocupação da região que remontam aos períodos Mesolítico, Neolítico e Megalítico (*cf.* Arora e Singh, 1999: 116), sendo que o elemento racial Negrito é o mais antigo na população de Querala. Os Negritos parecem ter sido subjugados por Proto-Australoides que, por sua vez, foram suplantados por Mediterrânicos, que se acredita constituírem o principal elemento da população dravídica. Os Arianos, que começaram a colonizar Querala dois ou três séculos antes da era comum, completam a presente composição racial da população do Estado (*cf.* Menon, 2007: 55). O sistema de estratificação social, pelas suas características de endogamia e segregação, contribuiu para que ainda hoje se distingam entre a população estes tipos raciais:

Um estudo da história racial de Querala releva portanto dois factos importantes: 1) Os primeiros habitantes da terra foram aqueles que são agora representados pelas tribos que vivem uma existência abrigada nas selvas do estado, bem como por algumas das Castas Agendadas que vivem nas planícies. 2) Ao longo dos séculos, várias raças e povos fizeram a sua contribuição para a edificação da cultura compósita e pluralista de Querala, reconhecida ainda hoje pela sua vitalidade (Menon, 2007: 56).¹⁵⁴

O maior vínculo identitário que liga as populações do Estado é, pois, a língua, sem prejuízo da existência de vários dialectos regionais ou tribais.

A língua malaiala pertence à família das línguas dravídicas, junto com o tamil, o canarês (ou canada) e o telugu, e tem com a língua tamil uma relação muito próxima (*cf.* Asher e Kumari, 1997: XXIV), ficando por apurar qual o tipo de “parentesco”: de “filiação”, tendo-se desenvolvido separadamente a partir do séc. VII EC, ou mais tarde, como é sustentado pela maioria dos historiadores, entre os quais Menon:

¹⁵³ “has helped to ensure, to some extent, its political and cultural isolation from the rest of the country and also facilitated its extensive and active contacts with the countries of the outside world”. Nossa tradução.

¹⁵⁴ “A study of the racial history of Kerala thus brings out two salient facts: 1) The earliest inhabitants of the land were those who are now represented by the hill tribes living a sheltered existence in the jungle of the state as well as by some of Scheduled Castes living in the plains. 2) Over the centuries several races and peoples have made their contribution to the building up of the composite and pluralistic culture of Kerala noted for its vitality even today”. Nossa tradução.

O Malaiala como língua distinta tem a sua origem apenas no século nono E.C. Até então as populações de ambos os lados dos Gates Ocidentais falavam a mesma língua, que continha em si variações dialectais. O nome ‘Malaiala’ aplicado à língua da população de Querala é de relativamente recente origem (Menon, 1979: 332).¹⁵⁵

Ou de “irmandade”, tendo evoluído do Proto-Tamil-Dravídico a partir da pré-história, a par do tamil moderno, como o sustenta Govindankutty (1972: 52-60).

Em qualquer dos casos, ambos os idiomas têm uma relação muito próxima, apesar de características diferenciadoras muito vincadas. Uma delas, relevante, é que o malaiala absorveu e integrou, de forma muito liberal, vocabulário externo, mormente do sânscrito, mas também do inglês, pali, prakrit, urdu, hindi, persa, chinês, árabe, siríaco, português e holandês (*cfr.* Asher e Kumari, 1997: XXIV- XXV).

O malaiala escreve-se com recurso ao seu próprio alfabeto, que contém o maior número de letras entre os alfabetos indianos, de forma a poder representar tanto os sons de raiz dravídica quanto os de génese sânscrita (*cfr.* Govindaraju e Setlur, 2009: 126).

Os mais antigos textos literários conhecidos em língua malaiala datam do séc. XI EC, mas possivelmente terão existido obras escritas nesta língua ainda no séc. IX EC (*cfr.* Asher e Kumari, 1997: XXIII). A literatura em língua malaiala, nos mais diversos géneros, vive contemporaneamente uma fase de notável vigor.

Os vários aspectos da cultura e sociedade queralesas que temos vindo a abordar, ganham enquadramento à luz da História. É comum organizar a História de Querala em seis períodos: pré-história (até ao séc. IV AEC), clássico (ou Era Shagam, de 300 AEC até 500 EC), medieval inicial (de 500 a 800 EC), medieval médio (do séc. IX ao séc. XIV), medieval tardio (ou colonial, de 1400 até à independência) e moderno (*cfr.* Menon, 2008: 642).

Como referimos já, os mais antigos traços de ocupação humana datam do Mesolítico. Os estudos apontam para que o desenvolvimento de uma cultura e sociedade indígena tenham começado tão cedo quanto o Paleolítico e continuado pelo Mesolítico, Neolítico e Megalítico, tendo os primeiros contactos com a civilização do Vale do Indo ocorrido no final da Idade do Bronze (*cfr.* Arora e Singh, 1999: 118-123). Escritos sumérios dão conta da exportação de especiarias desde o terceiro milénio AEC e os babilónios, assírios, egípcios, gregos, fenícios, árabes e romanos visitaram a Costa do Malabar em busca delas antes do início da Era Comum (*cfr.* Menon, 2007: 57-58).

O nome “Querala”, sob a forma de “Keralaputra”, aparece pela primeira vez registado numa das famosas pedras-edital do imperador Ashoka (274-237 AEC). A terra de Keralaputra seria um dos quatro reinos ou impérios a sul do império Maurya, sendo os outros os Chola, Pandya e Satiyaputra, todos falantes de Proto-Tamil (*cfr.* Smith e Jackson, 2008: 166).

¹⁵⁵ “Malayalam as a distinct language had its origin only in the ninth century A.D. Till then people on either side of the Western Ghats spoke the same language, with dialectal variations within itself. The name ‘Malayalam’ as applied to the language of the people of Kerala is of relatively recent origin”. Nossa tradução.

Keralaputra seria pois o território dos Cheras, a primeira grande dinastia a dominar a região, na qual as tropas do imperador Ashoka não conseguiram entrar. Entraram nessa época, não obstante, o budismo e o , que exerceram uma intensa influência até ao séc. VIII EC (*cfr.* Menon, 2008: 643).

Pouco se sabe deste período da história de Querala, compreendido entre os sécs. IV AEC e VI EC, e que é chamado Era Shagam em referência às academias de poetas e estudiosos de língua tamil, mas a região terá permanecido sob o controlo da dinastia Chera, sempre em conflito com os seus vizinhos Chola e Pandya. Terá sido a partir do séc. III EC que a colonização ariana dos brâmanes Namputhiri determinou a síntese do que seria a distinta identidade dravídico-brâmanica queralesa (*cfr.* Padmanabhan, 2011: 5). A motivação para esta migração foi o potencial agrícola da região:

Os Brâmanes estavam ‘esfomeados por terra’ e migraram para o Sul levando consigo a cultura Hindu na sua forma embrionária. Mais tarde estabeleceram aldeias orientadas para a actividade dos templos e começaram a dominar a totalidade da terra. Neste processo os Namputhiris funcionaram como exploradores e agentes de uma civilização superior (Padmanabhan, 2011: 43).¹⁵⁶

Obscuro é também o período medieval inicial: a dinastia Chera terá sucumbido ao desgaste causado pelo conflito permanente com os seus vizinhos e a região terá vivido uma fase de grande instabilidade política.

Um segundo reinado Chera emergiu a partir do séc. IX EC, compreendendo, no seu auge, a totalidade do território do actual Estado de Querala e uma pequena parte do que é hoje o país Tamil. O renascimento do domínio Chera pode ser visto como consequência da colonização bramânica e um sintoma do poder sócio-político deste grupo étnico (*cfr.* Padmanabhan, 2011: 34). Datará desta época a lenda de Parasurama, um sábio guerreiro e sexto avatar de Vishnu que teria lançado o seu machado ao mar e resgatado todo o território costeiro de Querala e Kernataka para o doar aos colonos brâmanes. Este mito assume especial relevância na reivindicação da propriedade do território pelos Namputhiris (*cfr.* Menon, 2007: 20-21).

Durante este período Querala assistiu a um notável desenvolvimento nas artes, na literatura e no comércio. No Hinduísmo, o movimento Bhakti contribuiu para o declínio e a supressão do Budismo e do Jainismo, tendo os templos destas religiões sido destruídos ou convertidos em locais de devoção hinduísta. Uma identidade queralesa, linguisticamente distinta da Tamil, formou-se nesta época (*cfr.* Asher e Kumari, 1997: XXIV). Data de 825 EC a instituição do calendário Kollam, ainda hoje de uso quotidiano em todo o estado de Querala (veja-se anexo “O Calendário Kollam”). No entanto, uma continuada guerra com o império Chola levou ao declínio do domínio Chera a partir do séc. XI e à sua derrota

¹⁵⁶ “The Brahmins were ‘land hungry’ and they migrated to the South carrying with them Hindu culture in its embryonic form. Later, they established temple oriented villages and began to dominate the whole land. In this process, the Namputhiris functioned as exploiters and agents of a higher civilization”. Nossa tradução.

definitiva no início do séc. XII (*cfr.* Nayar, 1974:86), dando lugar a muitos pequenos feudos em permanente conflito.

Só no séc. XIV um novo reino viria a impor-se à escala do território: a partir de Venad, no sul de Querala, e em antecipação de uma possível invasão islâmica (*cfr.* Padmanabhan, 2011: 65), Ravi Varma Kulashekhara estabeleceu, durante um curto espaço de tempo, a sua supremacia sobre a totalidade da região. Com a sua morte, na falta de um poder central forte, o reino voltou a fragmentar-se em numerosos principados mas quatro dentre estes vieram a assumir uma função aglutinadora que definiu a organização territorial até à formação do moderno Estado de Querala: Kolatunadu, a norte, Calicute, no centro-norte, Cochim, no centro e Coulão (mais tarde transferido para Travancore), no sul (*cfr.* Nayar, 1974:89). De facto, toda a época medieval subsequente foi politicamente dominada pelas disputas entre os Kolathiris (senhores do Norte do Malabar), o Samorim de Calicute, o Rajá de Cochim e o Rei de Coulão/Travancore, com os árabes, venezianos, turcos, portugueses, holandeses e outros a tomarem partido em função dos seus próprios interesses comerciais e estratégicos.

O domínio britânico viria a manter essa divisão política do território: os reinos de Cochim e Travancore mantiveram uma relativa autonomia, com o estatuto de principados vassalos. O distrito do Malabar, a norte, foi administrado directamente pelos britânicos, integrado na presidência de Madras (*cfr.* Padmanabhan, 2011: 101).

Na história política recente, e após a formação do Estado em 1956, sobressai a vitória do Partido Comunista da Índia nas primeiras eleições realizadas no novo Estado, em 1957. Para além da curiosidade de ter sido, à escala mundial, a primeira vez que um partido comunista chegava ao poder pela via de eleições, as consequências foram de grande monta: logo no ano seguinte o Governo da União Indiana impôs uma Governação Presidencial para travar a grande agitação social e nas eleições seguintes, em 1959, o Partido do Congresso Indiano subiu ao poder¹⁵⁷. Não obstante, desde essa época e até aos dias presentes, o Partido Comunista e o Partido do Congresso têm alternado sistematicamente no governo do Estado, em resultado de eleições quinquenais. Dessa alternância entre governos comunistas e socialistas resultaram, a nosso ver, como principais consequências: 1) uma reforma agrária e redistribuição dos terrenos agrícolas que pôs fim ao sistema feudal de propriedade fundiária e garantiu terra arável às populações; 2) um forte investimento nas funções sociais do Estado, mormente na Educação e na Saúde, com os resultados anteriormente referidos; 3) grande poder dos sindicatos e restrições ao capitalismo e investimento externo directo.

São estes os factores que determinam, ainda hoje, a economia de Querala.

Cerca de metade da população depende exclusivamente da agricultura como meio de subsistência. Arroz, coco, chá, café, borracha, caju e as mais variadas especiarias fazem de

¹⁵⁷ Para um estudo detalhado das convulsões políticas em Querala desde a independência e até 1969, veja-se Victor Fic, *Kerala: Yenan of India, Rise of Communist Power: 1937 – 1969*, (Fic, 1970).

Querala o maior produtor agrícola do subcontinente. Cerca de um milhão de pescadores exerce a sua faina em moldes tradicionais nos cerca de 600 km de costa.¹⁵⁸

A partir dos anos 90 do séc. XX a liberalização da política económica, até aí dominada por um paradigma socialista, facilitou o investimento e a criação de empresas mas tal não se traduziu numa industrialização expressiva. O paradoxal modelo de desenvolvimento, apresentando um elevado índice de desenvolvimento humano e um baixo desenvolvimento económico resulta, segundo alguns, da forte posição do sector dos serviços (*cfr.* Tharamangalam: 2005:1). A nosso ver, no contexto indiano caracterizado pela exploração de mão-de-obra barata, o nível de literacia da população queralesa, a par da força negocial dos sindicatos, constitui um óbice a um dado modelo de industrialização, do qual o estado eventualmente não necessitará. De facto têm-se vindo a encontrar modelos de desenvolvimento assentes em trabalho qualificado, na área das tecnologias da informação, por exemplo (*cfr.* Rajeev, 2007).

Por enquanto, o grande recurso económico de Querala é justamente a mão-de-obra qualificada, que exporta sobretudo para os Estados do Golfo Pérsico, e cujas remessas anuais representam mais de um quinto do Produto Interno Bruto do estado (*cfr.* Kannan e Hari: 2002).

Até à independência da Índia, e à proibição da segregação com base no sistema de castas, a sociedade queralesa pouco tinha mudado em relação ao que Duarte Barbosa tinha observado em 1515:

Nesta terra do Malabar todos se servem de uma língua que chamam maliama. Os reis todos são de uma lei e costume pouco mais ou menos, mas a da gente é mui diferente, porque haveis de saber que, em todo o Malabar, há dezoito leis de gentios naturais, cada uma apartada das outras, e tanto que, não se tocam uns aos outros, sob pena de morte ou perdimento de suas fazendas, assim que todos têm leis, costumes e idolatrias sobre si, como irei declarando (Barbosa, 1946: 120).

A particularidade do sistema de castas em Querala prende-se com o domínio dos brâmanes Namputhiri, que classificam todos os restantes *Jātis* como Sudras. Para Cyriac Pullapilly, o sistema de estratificação social foi introduzido em Querala, antes do séc. VIII EC, por brâmanes Namputhiri ou jainistas arianos que, necessitando de protecção, recrutaram populações tribais¹⁵⁹ a quem atribuíram funções de Chátrias mas apenas estatuto de Sudra

¹⁵⁸ "State Profile of Kerala 2010-11"

(<http://msmedithrissur.gov.in/secure/admin/writereaddata/Documents/SSFile163011818139.pdf>)
Consultado em 25 – 05 – 2015.

¹⁵⁹ Tribal e tribo, são termos que usamos por serem incontornáveis neste contexto, embora conscientes da ambiguidade dos mesmos. As populações ditas "tribais", ou *adivasi*, são, na Índia, consideradas aborígenes e situam-se fora do sistema de castas. Para a compreensão da noção de *adivasi* e discussão da sua tradução por "tribo", veja-se Daniel Rycroft e Sangeeta Dasgupta, (eds) *The Politics of Belonging in India: Becoming Adivasi* (Rycroft e Dasgupta 2011) e Sanjukta Dasgupta e Raj Sekhar Basu (eds), *Narratives from the Margins: Aspects of Adivasi History in India* (Dasgupta e Basu 2012).

(*cfr.* Pullapilly, 1976: 26-30). O mito de Parasurama, atrás referido, justifica a pretensão dos Namputhiri à propriedade do território (*cfr.* Menon, 2007: 20-21), pelo que só em raras ocasiões reconheceram a alguns monarcas locais o estatuto de Chátrias (*cfr.* Barendse, 2009: 640). Mesmo brâmanes com outras origens eram considerados intocáveis (*cfr.* Gough, 1961: 306).

Uma das particularidades do sistema de segregação em Querala era a “poluição à distância”: não só era impuro o contacto físico com as castas inferiores, também o era a sua proximidade. As castas impuras estavam impedidas de entrar nos templos ou edifícios da administração e deviam manter distâncias estipuladas quando circulassem na via pública (*cfr.* Uchiyamada, 1995: 48).

Os Nair, o principal *Jātis* de guerreiros, com particularidades inéditas e autóctone de Querala, desempenhando funções de Chátrias mas com estatuto de Sudra, que deu origem à maioria das famílias da realeza local, parece resultar da integração de uma população tribal no sistema social hinduísta. Segundo James Hastings, são:

Uma casta racial que não deve a sua origem à função, embora, por força do exemplo, a sua organização seja quase igualmente rígida e sejam geralmente identificados com ofícios e ocupações particulares. Estas comunidades de casta racial eram originalmente tribos mas, ao entrarem no invólucro do Hinduísmo, imitaram a organização social Hindu e, gradualmente, consolidaram-se como castas (Hastings, 2003: 231).¹⁶⁰

Com os restantes *Jātis* terá ocorrido o mesmo processo: comunidades aborígenes (*adivasi*) foram progressivamente integradas no sistema hinduísta e estabeleceram-se como casta. O fim da segregação imposta pelo sistema de estratificação, as políticas de discriminação positiva dirigidas às castas e tribos consideradas desfavorecidas, bem como as alterações económicas no tecido social introduzidas pelo sistema económico actual, alteraram significativamente a função do sistema de castas, ao ponto de já não ser um sistema de estratificação social. Continua, não obstante, a ser um sistema identitário: apesar da não discriminação, do convívio inter-castas, dos casamentos exogâmicos, podemos observar que cada indivíduo continua a ser, antes de tudo, membro de um *Jātis*, ostentando essa identidade, na maior parte das vezes, com indisfarçado orgulho. Para Myron Weiner, “as castas não estão a desaparecer, nem tão pouco o ‘castismo’ – o uso político da casta – pois o que está a emergir na Índia é um sistema social e político que institucionaliza e transforma mas não revoga a casta” (Weiner, 2001: 195).¹⁶¹

Uma instituição social relevante para o nosso estudo é o *tharavadu*, um modelo de família alargada que, originalmente, parece ter sido exclusivo dos Nair. O *tharavadu* é constituído

¹⁶⁰ “A race caste who do not owe their origin to function, although, by force of example, their organization is almost equally rigid, and they are generally identified with particular trades or occupations. These race caste communities were originally tribes, but on entering the fold of Hinduism, they imitated the Hindu social organization, and have thus gradually hardened to castes”. Nossa tradução.

¹⁶¹ “Caste is not disappearing, nor is “casteism” - the political use of caste — for what is emerging in India is a social and political system which institutionalizes and transforms but does not abolish caste”. Nossa tradução.

pela casa familiar ancestral, pelas suas propriedades fundiárias e pelos indivíduos da família matrilinear (cfr. Gough, 1954).

Alguns autores sustentam que, segundo evidência na literatura da Era Shangam, os *tharavadus* eram a base da administração feudal do império Chera.¹⁶² O certo é que a raiz etimológica de *tharavadu* reside em *thara* e que esta era uma unidade de administração, civil e militar, da época clássica.

O estudo do *tharavadu* dos Nair, e da sua matrilinearidade, matrilocalidade familiar e exogamia, foi substancialmente investigado por Kathleen Gough em *The Traditional Kinship System of the Nayers of Malabar* (Gough, 1954), por Melinda Moore, em "Symbol and Meaning in Nayar Marriage Ritual" (Moore, 1988), por Balakrisna Menon P., em *Matriliny and Domestic Morphology: A Study of the Nair Tarawads of Malabar* (Menon P., 1998), entre vários outros, mas não conseguimos encontrar estudos sobre a instituição do *tharavadu* noutros *Jātis*. Kurup refere o *tharavadu* como modelo de organização familiar exclusiva dos Nair no séc. XVII (cfr. Kurup, 1997b: 41). Yasushi Uchiyamada introduz um outro termo, *kudumbam*, com o sentido de “casa/família”, este sim, passível de ser usado por outras castas que não os Nair (cfr. Uchiyamada, 1995: 111). Mas Uchiyamada realizou a maior parte do seu estudo no sul de Querala; a situação observada no Norte Malabar é diferente: todos os *Jātis* reclamam a sua organização em *tharavadus*.

O estabelecimento de um *tharavadu* supõe que a família possa possuir uma casa e terras e que tenha uma estrutura matrilinear (*marumakkathayam*). Os Thiyya, que reclamam uma categoria elevada no sistema de castas e que tradicionalmente eram pequenos proprietários ou arrendatários rurais, são de linhagem matrilinear e reivindicam a ancestralidade dos seus *tharavadus*, mas não conseguimos encontrar argumentos que sustentem essa pretensão.

Durante a nossa estadia no território inquirimos sujeitos originários de vários *Jātis* e, com excepção dos Namputhiri, de linhagem patrilinear, e que organizam as suas famílias alargadas em *Illams*, com regras e estruturação diferentes, todos nos confirmaram a sua pertença a um *tharavadu*, independentemente da sua linhagem ser matrilinear ou patrilinear. A nossa hipótese é a de que um modelo de administração civil e militar feudal foi progressivamente sendo agregado às famílias que exerciam o poder, ao ponto de se tornar uma instituição familiar do *Jātis* dos Nair. Em situações favoráveis, os Thiyya, que também desempenhavam funções militares, puderam adquirir terrenos e fundar os seus próprios *tharavadus*, integrando-se assim no modelo social dominante. Com o fim do

¹⁶² Kathleen Gough entende que o *tharavadu* resulta da administração da aldeia, *thara* (cfr. Gough, 1954). Para Kavalam Panikkar, havia uma unidade mais pequena que o *thara*, o *amsa*, esta sim a aldeia, e quatro *amsas* formavam um *thara* (cfr. Panikkar, 1918: 257 - 258). Um pequeno número de *tharas* formava um *desom* e, para Eric Miller, o *desom* é que era a aldeia e a verdadeira base da estrutura administrativa, definindo as fronteiras territoriais (cfr. Miller, 1954: 411). Um número de *desoms* formava um *Nadu*, governado por um *Naduvazhi* (cfr. Devi, 1986: 213). Os *Naduvazhis* eram a elite da nobreza militar e respondiam directamente ao Rei. Aldeia, povoação, lugar, a polémica demonstra a dificuldade de traduzir termos em situações históricas de que se conhece pouco.

regime feudal e o acesso à propriedade fundiária, indivíduos de outros *Jātis* seguiram o exemplo e estabeleceram os seus próprios *tharavadus*, como forma de integração social.

Os *tharavadus* têm importância no contexto do estudo do Theyyam, uma vez que a maior parte dos *kavus* (bosques sagrados, templos das castas inferiores) pertence a famílias alargadas e o festival anual (*kaliattam*) que aí se celebra é uma dádiva oferecida à comunidade pelo *tharavadu* hospedeiro. No entanto, a esmagadora maioria dos *tharavadus* visitados era uma “instituição”: uma “casa familiar” onde ninguém residia e que, durante o ano, era apenas frequentada por um curador para tarefas de manutenção ou, eventualmente, para cerimónias mágicas ou religiosas nos santuários do *kavu* anexo.

Temos até aqui vindo a tratar da especificidade de Querala nos seus vários aspectos. Importa ainda referir que o Estado é também caracterizado por uma grande diversidade das suas regiões. O nosso estudo centra-se no Norte do Estado, nos distritos de Cananor e Kasaragod, território habitualmente referido como Norte Malabar e que corresponde sensivelmente ao histórico Kolatunadu, dos períodos clássico e medieval, e ao distrito do Malabar da administração britânica, que se particulariza pela tanto geografia como por pequenas mas significativas diferenças culturais e na organização social.

Malabar, etimologicamente, significa “região de colinas” (*mala* – colina, *vaaram* – região) e essa será a sua principal característica: nestes dois distritos a cordilheira dos Gates Ocidentais estende-se até à costa em colinas, outrora densamente florestadas, que segmentam as planícies aráveis em parcelas de dimensão reduzida, quando comparadas com a extensão das planícies do centro e sul do Estado (*cfr.* Jayarajan, 2004).

Historicamente, os Kolathiri, governantes do Kolatunadu, mantiveram sempre um grande grau de independência, mesmo nas poucas situações em que foram subjugados por outros poderes regionais (*cfr.* Menon, 2002: 626). Esta autonomia poderá explicar a divergência de modelos sociais e culturais. Por exemplo, as regras de casta podem ser, no Norte Malabar, significativamente diferentes do resto do Estado: os Thiyyas, que no Norte têm uma linhagem matrilinear, têm noutras partes do estado uma linhagem patrilinear (*cfr.* Miller, 1954: 411). Outro exemplo pode ser notado no calendário Kollam: na versão usada no Norte Malabar o ano começa num mês diferente e os meses têm números de dias que divergem do calendário usado no resto do Estado (veja-se, anexo, “O Calendário Kollam”).

A tradição do culto dos Theyyams, as divindades e o seu ritual, que passaremos a descrever, constitui uma das mais características particularidades da região do Norte malabar.

2 – O Theyyam, uma descrição.

Theyyam é uma corruptela do sânscrito *Daivan*, que significa “divino”, “divindade”, Deus (*cfr.* Menon, 1979: 146). É o nome que se dá à encarnação da divindade, em circunstâncias definidas, num determinado indivíduo. Os Theyyams são objecto de culto no Norte Malabar, normalmente em *kavus*, ou bosques sagrados, que são os templos das castas inferiores, embora as cerimónias possam também ocorrer numa casa familiar, num campo

agrícola ou outro local que se pretenda propiciar, mediante a construção de um santuário temporário, ou *pathi* (cfr. Kurup, 1973: 53). Os performers do Theyyam pertencem a tribos ou às castas mais baixas do sistema de estratificação social mas, durante a performance do ritual, são considerados uma manifestação da divindade e tratados como tal. Não obstante, o culto dos Theyyams é menosprezado pelas elites, não só por ser uma forma de culto das classes baixas, mas também por incluir uma série de práticas consideradas “impuras” e “poluentes” pelas correntes dominantes do hinduísmo, como sejam os sacrifícios de animais e o consumo e oferta de bebidas alcoólicas.

O tipo de cerimónia mais frequente, com a participação de Theyyams, é o *kaliattam*, literalmente “história dançada”, que acontece anualmente, numa data fixa do calendário Kollam, em cada um dos *kavus* que seguem essa tradição. *Perumkaliyattam* é um grande festival (*perum* significa grande, grandioso), com uma periodicidade mais alargada e definida para cada caso. *Theyyam koodal*, literalmente, visita do Theyyam, é uma cerimónia que acontece numa casa privada, com um objectivo ritual específico, por exemplo, abençoar uma casa nova ou interceder na cura de uma doença. Os *kavus* podem também realizar *kaliattams* extraordinários, se alguém decidir fazer uma oferta. Chamam-se a estes *nercha kaliattam*.

O culto do Theyyam é referido por missionários e viajantes ingleses do início do séc. XX como “dança do demónio” (cfr. Thurston, 1909: 436 – 438), mas até à segunda metade do séc. XX não havia nenhuma documentação sobre esta tradição, nem mesmo em língua malaiala. Em 1973, K.K.N. Kurup, historiador, publicou o primeiro estudo intensivo sobre o Theyyam, em inglês (Kurup, 1973), seguido de uma monografia (Kurup, 1997a [1977]) em que aborda um caso de estudo.

Embora Wayne Asheley, estudioso da performance e antropólogo, tenha conduzido estudos sobre o Theyyam desde meados da década de 1970, publicou escassos artigos no final dos anos 70 (Asheley, 1979) e início dos anos 80, com Regina Holloman (Asheley e Holloman, 1982), e só em 1993 concluiu o seu grande trabalho sobre o Theyyam (Asheley, 1993).

A partir dos anos 1990 passa a haver mais produção de documentação, em inglês: John Freeman, antropólogo, apresenta uma densa e extensa tese no início da década (Freeman, 1991); seguem-se os estudos de J.J. Pallath, sociólogo (Pallath, 1995), Yasushi Uchiyamada, antropólogo (Uchiyamada, 1995), Sita Nambiar, estudiosa de sânscrito (Nambiar, 1996) e, já no séc. XXI, Chandran T.V., estudioso de arte (T.V., 2006), Jarayajan, folclorista (Jayarajan, 2008), Theodore Gabriel, antropólogo (Gabriel, 2010), Dinesan Vadakkiniyil, antropólogo (Vadakkiniyil, 2010), Mannarakkal Dasan, linguista (Dasan, 2012) e M. P. Damodaran, antropólogo (Damodaran, 2015), são alguns dos autores dignos de nota.

No entanto, a maior parte destes estudos centra-se nas questões sociais e políticas que resultam da especial tessitura gerada pelas relações sociais e de poder no quadro do Theyyam: a pressão hegemónica (Dasan, 2012; T. V., 2006), a apropriação da tradição por forças políticas (Ashley, 1993), a conflitualidade social provocada pela apropriação (Ashley e Holloman, 1982), o poder sagrado (*sakti*) como reflexo do poder político (Freeman, 1991), a

consciência ecológica e espaço (Induchoodan, 1996; Jayarajan, 2004; Uchiyamada, 1995), a organização social (Ashley 1979), a transgressão (Vadakkiniyil, 2010), a identidade política das castas inferiores (Damodaran, 2015), entre outros. A documentação que incide directamente sobre a performance é muito escassa. Acresce ainda uma grande quantidade de publicações pouco credíveis que necessariamente confundirão o estudioso e para as quais importa estar sobreavisoado.

Como com a maior parte das questões suscitadas pelo Theyyam, é difícil encontrar consenso entre os estudiosos relativamente à sua origem. Por exemplo, Sita Nambiar entende que o Theyyam tem origem no Buta Kolla dos povos Tulu, do extremo norte de Querala e sul de Karnataka (*cf.* Nambiar, 1996: 16), posição que Madhava Menon parece corroborar (*cf.* Menon, 2002: 452). Chandran T.V. entende que o Theyyam está ligado ao início da agricultura e é, essencialmente, um culto de fertilidade (*cf.* T.V., 2006: 19 – 23).

Theodore Gabriel entende que o Theyyam é uma prática que precede em muitos séculos o advento do hinduísmo bramânico e, até, do jainismo e do budismo em Querala. Para ele, as populações dos tempos arcaicos, que não reconheciam divisões de casta, não construíam templos ou ícones e preferiam realizar os seus cultos em bosques sagrados e adorar as suas divindades sob uma forma visualizável de Theyyam (*cf.* Gabriel, 2010: 27).

Mas a maior parte dos autores vê o Theyyam como resultante de uma combinação de elementos arianos e dravídicos. É esse o entendimento de Kurup, pioneiro do estudo do Theyyam, que se apoia em literatura da Era Shangam para propor a hipótese de que a origem do Theyyam assente no culto ao deus Murugan, que a tribo indígena dos Velan propiciava com uma dança ritual conhecida como *Velan Veriyattu*, enquanto os brâmanes seguiam uma forma de culto “*mais avançada*”. A dança dos Velan seria fundida no “culto dos heróis”, que se realizaria em torno de monumentos megalíticos dedicados aos combatentes falecidos, e seria depois adoptada no culto de Bhagavati e, devidamente “bramanizada”, estendida a outras divindades do panteão ariano e local (*cf.* Kurup, 1997a [1977]: 7). Chandran T.V. refuta as propostas de Kurup, sustentando que a integração do culto dos heróis no Theyyam é tardia, tendo acontecido entre os séc. XVI e XVIII (*cf.* T.V., 2006: 19 – 23). Kurup rejeita a legendária origem bramânica do Theyyam, assente na leitura do mito de Parasurama que, ao doar o território de Querala aos Brâmanes, teria também atribuído a algumas castas o direito a realizar o Theyyam. Pelo contrário, sustenta Kurup, a lenda mostra uma tentativa de trazer uma prática pré-ariana para a vigilância e controlo dos brâmanes (*cf.* Kurup, 1986: 39).

Para os autores que defendem esta posição, embora contenha muitos elementos da religião aborígene, só podemos falar de Theyyam quando haja a combinação com elementos arianos. Resta saber se houve esse tipo de síntese já com o budismo e o jainismo, a partir do séc. III AEC, como parece reconhecer J. J. Pallath na elaboração dos *mudi* de algumas divindades (*cf.* Pallath, 1995: 155) e no desenho de *kollams* (*cf.* Pallath, 1995: 159), que ele entende que são manifestamente variações dos *mandalas* budistas, ou se a fusão que dá origem ao Theyyam, tal como o conhecemos hoje, se dá apenas com o hinduísmo bramânico, a partir do séc. III EC.

Em 1973, Kurup predizia o fim do Theyyam. Entendia ele que a sua era a última geração de performers e que o ritual dificilmente sobreviveria (*cf.* Kurup, 1973: 41). Não foi essa a impressão que colhemos na nossa estadia: a maior parte dos *kavus* que visitámos tinham sido construídos ou restaurados nos últimos trinta anos, entre os performers contava-se grande abundância de jovens, as populações mostravam-se extremamente entusiastas e dedicadas ao culto dos Theyyams.

Se há muitas diferenças entre o contexto em que se desenrola o Theyyam hoje e as descrições que nos chegam de há cerca de trinta anos, de Wayne Asheley (Ashley, 1993) e Jonh Freeman (Freeman, 1991), por exemplo, o que mais se destaca é a grande abundância de cerimónias e a fácil acessibilidade às mesmas, nos nossos dias. Os *kaliattams* são anunciados na imprensa regional, existem páginas electrónicas na internet com o calendário dos vários festivais e há muitos *kaliattams* na região todos os dias. E, sobretudo, todos são bem-vindos e a população é muito participante.

Percebe-se que nos últimos anos a tradição se ajustou às mudanças sociais e culturais, que cresceu muito a prática do culto dos Theyyams e que o entendimento do Theyyam como ritual, integrado num específico contexto sagrado, venceu as tendências de folclorização (Kurup, 1997^a [1977]) e politização (*cf.* Ashley, 1993). Na performance que se nos apresenta hoje, é reconhecível a descrição de Duarte Barbosa, de 1515:

Há nesta terra outra lei de gentios mais baixa e cível a que chamam pancens, que são mui grandes feiticeiros, não ganham de comer por outra coisa, falam com os demónios visivelmente, os quais sentem em alguns, fazendo-lhes dizer coisas espantosas.

Quando algum rei adoece manda chamar estes homens e mulheres, dos quais vêm dez e doze casas, os melhores oficiais e mais aceitos ao diabo, com suas mulheres e filhos. À porta do paço armam uma tenda de panos pintados, onde se metem, e dali vão ao chamado de algum outro senhor, se os há mister; pintam seus corpos de muitas cores, fazem coroas de papel e outras invenções com muitas flores e ervas; fazem grandes fogareiros e candeias acesas; trazem atabaques, trombetas e bacias, com que tagem.

Então saiem das tendas dois em dois com suas espadas nuas nas mãos, dando gritos, fazendo esgares, correndo pelo terreiro, saltando um trás outro; desta maneira andam um pedaço dando-se cutiladas, metendo-se no fogo nus e descalços, até que cansam, e, então, saiem outros dois ou três, assim homens como moços, cantando, e fazem outro tanto. As mulheres estão cantando e bradando, e fazendo grande arruido; nisto estão dois ou três dias de noite e de dia, trabalhando uns com os outros, e fazendo círculos no terreiro com riscos de almagra de um barro branco; lançam dentro do círculo arroz e flores vermelhas, põem derredor candeias. E assim andam nisto até que o diabo, por cujo serviço o fazem, se mete em um deles, e lhes faz dizer de que el-rei é doente e com que será são, e, assim lho diz e ele fica mui contente; manda-lhe dar de comer, dinheiro e panos, e faz o que lhe manda (Barbosa, 1946: 155 – 156).¹⁶³

¹⁶³ Mostrámos esta descrição a vários especialistas, que reconheceram um ritual com Theyyams, apesar de Duarte Barbosa não o nomear. O Doutor Dinesan Vadakkiniyil disse-nos que os “pancens” podem ser de uma casta chamada Pannan ou Paner, que são considerados uma subcasta regional dos Malayan.

A temporada de Theyyam começa no décimo dia do mês Kollam de Thulam¹⁶⁴ (última semana de Outubro) e acaba a meio de Edavam (início de Junho). No distrito de Cananor, a temporada começa com a performance do Theyyam Vishakandan em Chathapalli Kavu e encerra com o *kaliattam* do templo de Kalarivathukkal (cfr. Dasan, 2012: 2).

As divindades podem ser antepassados, heróis lendários, espíritos, animais ou deuses, do panteão hinduísta ou deidades locais. Ninguém pode dizer ao certo quantos Theyyams existem; Dasan assegurava em 2012 que seriam cerca de 400 (cfr. Dasan, 2012: 48) mas um informador credível comunicou-nos, em 2015, que tinha documentado mais de 600. Alguns destes serão variações locais, com pequenas alterações no nome ou nos atributos, mas são, ainda assim entidades distintas. Algumas destas divindades são veneradas apenas por uma casta, outras são adoradas por toda a população.

Os performers permitidos para cada um dos Theyyam pertencem às castas mais baixas do sistema, por vezes a tribos (*adivasi*): Malayan, Vannan, Velan, Pulayan, Anjutan, Munnutan, Mavilan, Chingathan, Kopalan e Karimpalan, sendo Malayan e Vannan os *Jātis* com mais divindades atribuídas (cfr. Damodaram, 2008: 284).¹⁶⁵ Não obstante, a realização de um *kaliattam* envolve muitos grupos sociais, com funções específicas prescritas, assentes no sistema feudal de prestação mútua de serviços, *jajmani* (cfr. Damodaram, 2008: 287). Haverá um *Jātis* com a obrigação de fornecer lenha para queimar, outro que providenciará óleo para queimar, outro providenciará roupas limpas. Há inclusivamente Theyyams que são antepassados ou heróis muçulmanos e a comunidade islâmica local será chamada a participar no ritual (cfr. Dasan, 2012: 11).

Embora muitas das divindades sejam femininas, os performers são sempre do sexo masculino. Uma única exceção é Devakkutti, venerada exclusivamente no templo da ilha de Thekkumbad a cada dois anos, no dia cinco do mês Dhanu, e onde a divindade é incorporada numa mulher de uma específica família do *Jātis* Malayan, que tenha já passado a menopausa (cfr. Anju, 2014). A excepcionalidade tem gerado muito interesse e alguma polémica sobre a categorização de Devakkutti como Theyyam.

Apesar de a totalidade dos autores consultados confirmar que todas as operações rituais são domínio exclusivo do género masculino, uma única vez assistimos a uma senhora a cumprir funções de auxiliar durante um *kaliattam* (veja-se o nosso Diário e Estudo de Campo, em anexo, na entrada do dia 18 de Janeiro de 2015). Mais tarde soubemos, por um informador credível, que, na zona sul do distrito de Cananor, as trupes Malayan são sempre acompanhadas por uma “avó” que executa várias funções de auxiliar ao performer.

A preparação de um *kaliattam* começa com um mês de antecedência, quando tem lugar no *kavu* uma breve cerimónia em que se faz a entrega do *adeyalam*, ou “sinal”: as partes

¹⁶⁴ Veja-se, em anexo, “O Calendário Kollam”.

¹⁶⁵ Theodore Gabriel, acrescenta, como tribos de performers, Chiravar, Paniyans, Adiyans e Kalanatis (cfr. Gabriel, 2010: 17). Para Jayarajan, os performers são Malayan, Vannan, Velan, Koppalan, Mavilan, Pulayan, Paravan, Pampathan e Chinkathan (cfr. Jayarajan, 2008:84). Já John Freeman reporta que um eminente académico, o Dr. M. V. Visnu Nambutiri, lhe terá dito que existiriam dezasseis a dezoito castas que executam o Theyyam (cfr. Freeman, 1991: 174).

envolvidas, comunidades de performers e administradores do templo, assumem os mútuos compromissos relativos à realização do ritual e os performers recebem um pagamento simbólico. A negociação segue trâmites complexos: para cada *kavu* estão prescritas, pela tradição ou pelo sistema feudal de prestação mútua de serviços, quais as comunidades de performers que devem executar os rituais; os performers têm direito a uma retribuição pecuniária cujo valor não está definido *a priori*; determinar o valor dos honorários dos performers torna-se, pois, difícil porque os administradores do templo não podem procurar os serviços de outros performers a preços mais convenientes; tão-pouco podem os performers deixar de realizar um *kaliattam* que lhes está atribuído por dever de tradição.

A questão económica é, nos dias presentes, uma grande condicionante à actividade: independentemente da sua dimensão e duração, a realização de um *kaliattam* constitui sempre uma despesa muito elevada para ser resolvida pela família que organiza o evento. O recurso a patrocinadores implicará, na maior parte das vezes, a aceitação de contrapartidas publicitárias que se imiscuem no ritual. A outra fonte de receitas é constituída pelas doações dos crentes, que as depositarão em cofres disponíveis junto aos santuários. Para aumentar estas receitas, há que captar mais assistência, programar a cerimónia de forma a que as actividades com mais impacto na população coincidam com horários viáveis à participação. Apercebemo-nos que esta preocupação tem vindo a introduzir alterações no culto, nomeadamente na deslocação das performances dos Theyyams para horários diurnos.

Os performers organizam-se por trupes familiares. Em algumas circunstâncias, o *adeyalam* pode ser dado apenas ao líder da trupe, que se compromete a trazer os performers para executar os Theyyams, acompanhados por todos os auxiliares necessários: maquilhadores, músicos, assistentes vários. Um *kaliattam* necessitará de tantas trupes quantas as castas a que estão atribuídas as divindades presentes no *kavu*. Em *kaliattams* de maior dimensão podem ser necessárias mais trupes de uma mesma casta, se houver mais divindades a personificar do que performers qualificados na família. Em todos os casos, os Malayan podem ser responsabilizados por fazer o acompanhamento musical para os Vannan, dispensando a trupe Vannan de trazer os seus próprios músicos. Mas os Malayan não farão de músicos para qualquer outra casta que não os Vannan, e os Vannan não farão de músicos para os Malayan nem para outros.

Não é suposto os performers do Theyyam serem profissionais e quase todos eles têm outras ocupações ou empregos. Mas, entre as gerações mais jovens, há muitos performers para quem a prática do Theyyam é a ocupação principal e, mesmo que haja alguma timidez em o admitir, são efectivamente performers profissionais. O privilégio da função de *teyyakaran* é herdado, do pai ou do tio materno, consoante o *Jātis* seja patrilinear ou matrilinear. A aprendizagem dá-se por imitação e cópia, no seio do grupo familiar e as crianças começam de tenra idade a frequentar e a participar nas cerimónias (*cfr.* Damodaram, 2011).

O *kavu* é, como já dissemos, o templo das castas baixas, que até há algum tempo estavam excluídas dos templos bramânicos. O nome significa “bosque sagrado” e muito tem sido

escrito sobre a dimensão ecológica dos *kavus*.¹⁶⁶ No Norte Malabar, pelo menos aqueles que visitámos, têm pouco ou nada de “bosque” e podem com mais rigor ser caracterizados como “terreiro”. O terreiro, ou *arangu*, adjacente à casa familiar, ou *tharavadu*,¹⁶⁷ é quadrangular, delimitado por um muro baixo, por vezes apenas uma fiada de tijolos a definir o espaço. O chão é, por norma, embostado, tipo de pavimentação muito eficaz pois é fácil de varrer e não produz poeira.

Em lugar central no terreiro ergue-se o santuário da divindade principal, rodeado pelos santuários das restantes divindades com residência no *kavu*. O tipo de edificação dos santuários pode ser muito variada, indo desde uma simples “palhota” em esteira de coqueiro até construções em tijolo com elaboradas decorações de telhado (*vyala* ou *kimpurusan*). Alguns santuários podem ser um nicho ou uma pequena divisão na casa do *tharavadu*, com entrada pelo lado do terreiro. Em lugares específicos do *arangu* existem altares, ou *kalashatharas*, pedras para partir cocos, ou *thengha kallu*, e outras pequenas estruturas, conformes à necessidade específica do ritual de cada *kavu*. No terreiro, ou muito próximo, existirá sempre um poço.

Por trás dos santuários são construídos, normalmente com carácter provisório, em esteira de coqueiro ou panos de lona ou plástico, os vestiários para os performers, ou *aniara*, um para cada casta ou trupe familiar. Em raros casos, em *kavus* notoriamente ricos, estas construções são definitivas e feitas em tijolo. Num lugar mais afastado, comumente nas traseiras do *tharavadu*, monta-se uma cozinha e um refeitório ao ar livre. Também nos *kavus* mais ricos, estas dispõem de infra-estruturas permanentes, como lavatórios, fornos ou bancadas.

Na maior parte dos *kavus* que visitámos existem árvores sagradas, relacionadas com algumas das divindades que ali residem. Entidades como Gullikan, Kurthy ou Manhalama, por exemplo, estão associados a determinados tipos de árvores e não podem habitar um *kavu* se aí não houver a sua árvore. Em alguns casos essa árvore estará num recinto apartado do *arangu*, por a divindade em questão ser personificada por *Jātis* hierarquicamente inferiores aos Malayan e Vannan. Por exemplo, Kurthy, atribuída aos Velan, ou Manhalamma, exclusiva dos Chingathan (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, em anexo, nas entradas dos dias 18 de Janeiro e 14 de Fevereiro de 2015), têm, por norma, os seus santuários ligeiramente afastados do *arangu*. Observámos que, nestas situações, os Theyyams executados por castas inferiores pisam o *arangu* apenas para saudar ritualmente os santuários das divindades aí presentes, executando o seu *kaliattam* fora do terreiro. Por sua vez, os performers Vannan e Malayan, quando saúdam os santuários do *kavu*, não o fazem nos santuários das divindades protagonizadas pelas castas inferiores. Neste tipo de situações, quando existem performers de castas inferiores aos

¹⁶⁶ Veja-se, por exemplo, Jayarajan, “Sacred Groves of North Malabar” (Jayarajan, 2004), Yasushi Uchiyamada, *Sacred Grove (Kavu): Ancestral Land of “Landless Agricultural Labourers” In Kerala* (Uchiyamada, 1995), Induchoodan, *Ecological Studies on the Sacred Groves of Kerala* (Induchoodan, 1996) ou Jithesh Maniyath, “Forests of belief” (Maniyath, 2006).

¹⁶⁷ Alguns *kavus* não são propriedade de um *tharavadu* mas da comunidade, da “aldeia”. Mesmo nesses haverá uma casa, que servirá de sede administrativa, arrumação de utensílios, etc.

Malayan e Vannan, os seus vestiários, ou *aniara*, estarão também apartados do recinto principal do *kavu*.

Alguns *kavus*, notoriamente aqueles que são propriedade da comunidade e não de uma família, e, portanto, geridos por uma comissão eleita, desempenham funções sociais mais vastas do que as meramente mágico-religiosas. Poderá então existir nas vizinhanças outro tipo de equipamentos sociais, sendo o mais frequente a construção de um palco destinado a espectáculos de teatro, dança e outras actividades culturais, sociais ou políticas. Estes *kavus* que são geridos por comissões inserem-se, portanto, no jogo político-partidário local, com o Partido Comunista Indiano – Marxista a destacar-se no patrocínio ao Theyyam e no controlo dos *kavus* comunitários.¹⁶⁸

Durante o *kaliattam*, a assistência será geralmente composta pelos membros da família alargada e pela população do lugar e das localidades mais próximas. Em templos situados em cidades ou locais de fácil acessibilidade, a assistência pode, em alguns momentos, ser estimada por milhares. Em *kavus* em zonas rurais pode não chegar à centena. Em qualquer dos casos, a assistência tem uma grande mobilidade, permanecendo no templo durante as sequências rituais que mais lhe interessam e regressando às suas casas ou às suas actividades durante outros momentos.

Os idosos e as mulheres da família estarão sentados no alpendre do *tharavadu* e na área adjacente à casa. Os restantes assistentes estarão dispostos em volta do *arangu*, onde por vezes haverá cadeiras. Manter-se-á quase sempre a segregação entre géneros, embora entre as famílias mais jovens seja frequente os maridos acompanharem as esposas. Por vezes poderá haver uma zona, com um estrado, toldo e cadeiras, por exemplo, reservada a convidados especiais.

A assistência exhibe um comportamento muito informal, circulando, sociabilizando e prestando atenção ao ritual apenas nos momentos mais intensos ou quando as divindades distribuem bênçãos.

O *kaliattam*, em sentido estrito, a “história dançada”, ou *theyyattam*, dança dos deuses, é o ritual performativo em que intervêm os Theyyams. Do ponto de vista dos Estudos da Performance parece-nos conveniente distinguir o *kalliatam* de todo o conjunto de procedimentos, práticos e simbólicos, que lhe estão associados e que se destinam a conferir-lhe eficácia. Há uma série de processos, que variam de zona para zona, de *kavu* para *kavu* ou consoante as tradições familiares e as divindades a quem é dedicada a cerimónia, que não envolvem directamente a performance dos Theyyams. Um crente, ou participante activo no *kaliattam*, achará despropositado distinguir entre estes procedimentos e o *theyyattam*, mas o facto é que aquelas operações, que são muito variáveis, dificultam a conveniente descrição da performance dos Theyyams.

¹⁶⁸ Tem sido produzida muita literatura sobre este assunto, tanto de carácter analítico ou descritivo como assumidamente mais comprometida. Veja-se a segunda parte da tese de Wayne Ashley, (Ashley, 1993), como exemplo do primeiro tipo e Nissim Mannathukkaren, “The rise of the national-popular and its limits: communism and the cultural in Kerala” (Mannathukkaren, 2013) e K. K. N. Kurup, “Peasantry and the Anti-Imperialist Struggles in Kerala” (Kurup, 1988), como exemplo de artigos politicamente mais empenhados.

Na maior parte dos *kavus* haverá algum tipo de prática, conduzida por brâmanes, destinada a consagrar ou purificar o espaço (cfr. Ashley, 1979: 110) ou a transferir a energia sagrada (*sakti*) para os objectos do culto (cfr. Ashley, 1993: 58). Em alguns *kavus* haverá um ritual de desenho de um *kolam*, uma imagem sagrada feita no chão com pó de especiarias e pigmentos, semelhante ao *mandala* (cfr. Florent, 2004). Num *kavu* de Vaniyars, e dedicado a Muchilott Bhagavathi, os *komaram*¹⁶⁹, participantes activos do ritual, usaram um tempo de intervalo entre as performances dos Theyyams para fazerem um ritual próprio (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, na entrada de 8 de Fevereiro de 2015). Num templo de Muthappan, antes do início da performance, as famílias que tinham contribuído com doações para a realização da cerimónia acenderam pavios, ou *naithiri*, na lâmpada sagrada, ou *nilavilakku*, no que pode ser descrito como um *pooja*, ou oração hinduísta (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, na entrada de 6 de Fevereiro de 2015). Estes rituais, que são muito variados, parecem não ter uma relação directa com o ritual do *kaliattam* e serem, antes, parte da tradição familiar ou comunitária. Mas, para o crente ou participante no evento, eles são absolutamente indissociáveis do culto dos Theyyams.

Outros rituais, mais frequentes, estão de tal forma articulados com o *theyyattam* que só com dificuldade os podemos dissociar. É o caso do *kalasam*, um ritual de oferendas que se centra num pote em barro ou madeira, contendo *toddy* (vinho de palma) e decorado com folhas frescas de coqueiro e sementes de betel, e que é o objecto central de uma procissão que circunvaga os santuários, em certos *kavus*. O pote só pode ser transportado por um indivíduo do *Jātis* Thiyya, uma casta hierarquicamente superior às dos performers de Theyyam, que é acompanhado por *komarams* pertencentes ao *tharavadu* que organiza o evento. Observámos os *teyyakaram*, performers do Theyyam, a tomar parte neste ritual, em diferentes estádios da sua performance, isto é, como *thottam* e como Theyyam (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, nas entradas de 29 de Janeiro, 7 de Fevereiro e 4 de Março de 2015). De alguma forma, ficámos com a impressão de que o ritual da *kalasa* tem uma origem diferente da do Theyyam e de que a participação dos *teyyakaram* é aqui secundária. Mas, para os crentes e participantes, o entrosamento é tal que não farão essa distinção e considerarão ambos como partes essenciais do *kaliattam*.

Associado ao ritual de Thee Chamundi, observámos um grupo de jovens que, aproveitando um enorme braseiro que seria usado de seguida pelo Theyyam, executaram aquilo a que não hesitamos em classificar de ritual de passagem e iniciação: correram a pés nus sobre o enorme braseiro (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, na entrada de 9 de Março de 2015). Não vimos esta situação em nenhuma outra cerimónia e não encontramos na literatura descrições de circunstâncias semelhantes, o que nos leva a considerar que é uma prática específica desta comunidade, uma tradição que se entranhou no *kaliattam* deste *kavu*, mas que deve ser considerada à margem do culto dos Theyyams.

Mas nem todos os procedimentos que se amalgamam no *kaliattam* são de natureza ritual ou simbólica. Em todos os *kavus* haverá, pelo menos, um jantar oferecido à comunidade

¹⁶⁹ Os *komaram* são referidos por Theodore Gabriel como dançarinos em êxtase que servem como oráculos (cfr. Gabriel, 2010: 97, nota 54). Esta enunciação confirma as nossas observações.

durante o *kaliattam*. Poderão ser mais refeições, inclusive almoços, se o evento durar vários dias ou se se tratar de um *perumkaliattam*, grande festival. A comida aqui servida não tem nada de sagrado, não se confunde com o *prasadam*, a comida abençoada que alguns Theyyams confeccionam e oferecem aos crentes. Trata-se de uma refeição tradicional queralesa, a mais simples: uma grande quantidade de arroz, servida numa folha de bananeira, acompanhada por uma variedade de molhos e temperos, estritamente vegetariana.¹⁷⁰ A medida do sucesso do evento faz-se pelo número de refeições servidas e várias vezes ficámos com a impressão de que muitas pessoas vinham ao *tharavadu* apenas para jantar e não ficavam, depois, para assistir ao *kaliattam*. A refeição não é um pretexto para convívio social: dura entre cinco e sete minutos, o tempo de engolir a enorme quantidade de arroz, sem falar com os vizinhos das mesas corridas, com homens de um lado e mulheres do outro. Ao fim desse curto espaço de tempo, o comensal levanta-se para dar o lugar a quem aguarda em fila por um lugar. Mesmo em *kavus* pequenos, são servidas muitas centenas de refeições. E, para a grande maioria dos crentes, também a refeição é indissociável do *kaliattam*.

Nos dias que antecedem uma performance, os *teyyakaran*, performers do Theyyam, estão obrigados ao cumprimento de votos, que são variáveis no seu teor e na sua duração, dependendo do Theyyam que vão executar. Abstinência sexual, condicionamento alimentar e prática de abluções, são alguns dos aspectos mais comuns destes votos, chamados *vritha*, termo que designa também o estado de espírito com que o crente se apresenta no ritual. A prática de *vritha* levanta, a nosso ver, um problema no contexto presente: com uma agenda muito preenchida de rituais a executar, de divindades distintas e que requerem votos diferentes, não há tempo entre os compromissos para a realização dos votos prescritos. Isto porque a execução de algumas divindades pode requerer muitos dias de uma dieta vegetariana e a abstinência do consumo de álcool. Mas outras divindades requererão o consumo de álcool ou alimentação com carne. Embora verificássemos que os performers seguiam efectivamente regras de abstinência e comportamento relacionadas com o *vritha*, não conseguimos obter respostas satisfatórias a estas questões e ficámos com a impressão de que os informantes se sentiam pouco confortáveis para falar sobre o assunto.

Os votos de *vritha* têm a importante função de propiciar o estado de *ekacintha*, pensamento único ou pensamento unificado. Embora tenhamos querido aprofundar esta noção, não nos foi fácil obter informações. Das nossas entrevistas com performers, apurámos de Balakrishnan Panikkar (veja-se, em anexo, Entrevistas) que *ekacintha* é só pensar no Theyyam, só pensar no que tem a fazer e em mais nada. Consegue-se pela força de vontade. Para Rajesh Peruvannan, *ekacintha* “é estar aqui”, diz batendo com a mão no peito. Atinge esse estado pela recitação dos *mantras* associados ao Theyyam.

¹⁷⁰ Uma única vez, num Theyyam Koodal, a visita de um Theyyam a uma casa familiar, foi-nos oferecido, ao almoço, caril de galinha. Quando questioneei o *teyyakaran* sobre o consumo de carne, respondeu-me que a divindade que tinha sido encarnada, Muthappan, não era vegetariana e que galinha e peixe fazem parte das oferendas que se lhe destinam (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, na entrada de 25 de Fevereiro de 2015).

A cerimónia mais comum, e que nos parece a mais tradicional, dura pouco menos de um dia, começando numa tarde e acabando ao final da manhã do dia seguinte. *Kaliattams* com muitos *Theyyams* podem prolongar-se por vários dias mas ficámos com a impressão de que estas cerimónias respondiam mais à necessidade de ostentação de riqueza dos seus patrocinadores do que à continuidade das tradições familiares.

A meio da tarde as trupes de *teyyakarans* chegam ao *kavu*, cada uma trazendo consigo as vestes, adereços e materiais naturais que irá usar na indumentária dos *Theyyams*. A partir desse momento todos os elementos da trupe se ocuparão no preparo das indumentárias, construídas, na sua maior parte, com ramos, folhagens, flores e fibras vegetais.

A essa hora o templo é já um lugar de grande azáfama, com os vários oficiantes atarefados nos preparativos para o ritual. No *kavu*, o celebrante que preside ao ritual é o *karmi*, também chamado *tantri* ou *poojari*, que não é necessariamente da família que possui o templo mas será do *Jātis* *Thiyya*. O *karmi* é o único que entra no interior dos santuários. É auxiliado por *parikarmi*, assistentes do *karmi*. O *antittiriam* é um membro sénior da família que detém o *kavu* e a sua função é a de acender as lâmpadas e pavios. Mas é o verdadeiro patrono do *kaliattam*, o seu cargo confunde-se com o de *karnore*, que significa “tio”, e que é o líder do *tharavadu*. Haverá outros tipos de oficiantes, segundo a específica forma de executar o ritual em cada *kavu*: *komaram*, ou dançarino-oráculo, *kalashakaram*, ou portador da *kalasa*, *kutakaran*, ou portador de guarda-sol, entre outros. Os membros do *tharavadu* estarão ocupados a acender fogueiras, as mulheres a preparar o jantar, enfim, a azáfama própria de um grande evento familiar.

É suposto que, à chegada ao *kavu*, todos os elementos da trupe, bem como os oficiantes e os membros do *tharavadu*, recebam o *mattu*, que consiste numa muda de roupa lavada. Esta muda de roupa, consistindo em um *mundu*, uma peça de vestuário usada pelos homens e que se resume a um pano enrolado à cintura que cobre as pernas até aos tornozelos,¹⁷¹ seria oferecida por pessoas de uma específica casta hierarquicamente inferior que, ao entregar roupa lavada e receber roupa suja em troca, contribuiria para a purificação dos oficiantes. Informantes confirmaram-nos a realização desta prática, a que nunca assistimos.

Todo o processo do *kaliattam* pode ser interpretado como transferência e amplificação de energia sagrada, *sakti*. O *teyyakaran* apresenta-se num estado de predisposição, *vritha*, para acumular, amplificar e transferir essa energia. Vai recebê-la e acumulá-la em diversos estádios ao longo da cerimónia para, no final, a distribuir, em forma de bênçãos, oráculos e conselhos, à família e aos devotos.

A primeira etapa do *kaliattam*, em sentido estrito, é o *thudangal*, ou início (cfr. Gabriel 2010: 33), (cfr. Freeman, 1991: 183). Os performers, vestidos apenas com um *mundu* vermelho, dirigem-se ao santuário da divindade que vão encarnar e, depois de abluções e de receberem oferendas do *karmi*, cantam cantos de louvor às divindades, acompanhados pelos percussionistas (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, na entrada de 9 de

¹⁷¹ Noutras partes da Índia, *dhoti*.

Fevereiro de 2015). É o sinal para a comunidade de que a cerimónia vai começar. Mas é também o início do processo de transferência de energia: o *sakti* da divindade habita o santuário, impregnando os objectos que aí estão guardados. Ao cantar louvores à divindade em frente ao santuário, o performer está a chamar a si o poder sagrado.

Todo o processo segue um ritmo muito calmo e entre as várias fases da performance podem decorrer pausas de muitas horas. Os músicos e os performers poderão utilizar essas pausas para dormir, sobre um monte de folhagem ou numa esteira, no *aniara* ou em qualquer canto do *kavu*, mesmo enquanto decorrem fases rituais.

A fase seguinte será o *thottam* ou o *vellattam*, dependendo da divindade a venerar: algumas divindades são propiciadas com *thottam*, um canto que narra o mito e os feitos da deidade e que é executado pelo performer, por vezes acompanhado por um percussionista, por vezes acompanhado por auxiliares, outras vezes a solo. Algumas vezes assistimos a *thottams* em que o performer não cantava, manifestamente por não conhecer o canto, e era substituído por um auxiliar mais idoso. Para o *thottam*, o *teyyakaran* apresenta-se com uma indumentária “incompleta”: já com alguns elementos do que virá a ser a elaborada veste do Theyyam mas ainda reconhecível na sua forma humana. *Thottam* refere-se tanto ao canto quanto à fase na transformação do *teyyakaran*.

Antes do início do *thottam*, o performer sairá do *aniara* e rodeará o santuário principal, por três vezes, no sentido dos ponteiros do relógio, fazendo vénias nas direcções cardinais, após o que se colocará em frente do santuário, onde receberá do *karmi*, água para abluções, dádivas de sândalo, com que pintará várias partes do corpo, arroz cru, que atirárá sobre si e sobre os que o rodeiam e uma folha de betel contendo cinco pavios acessos, que disporá em frente ao santuário ou sobre um altar vizinho.

Apesar da certeza com que John Freeman descreve estes ritos (*cfr.* Freeman, 1991: 186 – ss), as nossas observações mostraram-nos que a liturgia pode ser muito diferenciada em distintos *kavus*.¹⁷²

Ao longo do *thottam* haverá ocasião para mais oferendas, de arroz, de sândalo e, sobretudo, de muito vinho de palma, para a maior parte das divindades. Nestes casos, o *teyyakaran* será servido generosamente por uma taça de uso ritual, o *kindi*, e partilhará com todos os auxiliares, músicos e membros da sua comitiva (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, em anexo, na entrada de 15 de Janeiro de 2015).

Outras divindades são propiciadas por *vellattam*, uma forma de dança com elementos miméticos que relatam partes do mito relacionado. Tal como no *thottam*, no *vellattam* o performer apresenta-se com uma indumentária mais ligeira, já com elementos do Theyyam mas em que é ainda reconhecível a forma humana. Também, como no *thottam*, *vellattam* refere-se tanto à dança em si quanto ao estádio da transformação do performer.

¹⁷² Veja-se a nota nosso Diário de 14 de Fevereiro: “Levanta-me aqui a questão: no *thottam* qual é o momento certo para a recepção da chama? Kunhavue Kurathi recebeu-a no final da cerimónia, Manhalama recebeu-a no início. Será variável? Será indiferente?” (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, em anexo).

Antes de iniciar o *vellattam*, o performer dirige-se ao santuário, que, eventualmente, contornará três vezes, onde, eventualmente, haverá abluções e dádivas, mas onde necessariamente lhe entregarão um pavio aceso sobre uma folha de betel. Esta chama contém energia divina e é com este pavio que o performer volta ao *aniara* para fazer a maquilhagem do *vellattam*, mais simples do que a do Theyyam. Pintar o rosto e o corpo é “escrever”, é passar para a forma de escrita o *mantra* que se recita, e que emana da chama que foi carregada do *sakti* da divindade. A indumentária do *vellattam* é mais completa do que a do *thottam* mas ainda sem a grande elaboração do Theyyam. A alguns *vellattams* são trazidas as armas do santuário, também impregnadas de *sakti*, e entregues, ainda no vestiário, quando esteja completamente vestido. Nessa altura ver-se-ão a um espelho e a primeira fase da transformação está completa.

Outros *vellattams* receberão as armas em frente ao santuário. Aqui estará instalado um banco-altar-trono, o *peedam*, onde serão pousados objectos do culto e onde o Theyyam se sentará em algumas passagens.

A dança é acompanhada por cantos e música e traduz passagens do mito da divindade. A dança dos *vellattams* guerreiros, Kathivanoor Veeran ou Gurikkal Theyyam, por exemplo, comporta uma extensa demonstração de artes marciais, *kalari payattu*. Outros *vellattams* referem-se a passagens específicas da vida da divindade, com uma identidade diferente da do Theyyam. Assim o *vellattam* de Thondachan corresponde ao Theyyam de Vayanattukulavan, e o de Koodiela ao de Muchilot Bhagabathi, por exemplo. Acontece o mesmo no *thottam* de Vishnumurty, um Theyyam que é claramente masculino e que, enquanto *thottam* tem uma identidade feminina. Como no *thottam*, também no *vellattam* a maior parte das divindades bebe vinho de palma e, generosamente, distribui pelos seus companheiros.

Dissemos que o *vellattam* traduz partes do mito da divindade mas isto não quer dizer que haja uma narrativa literal do mito; na maior parte das vezes é o assumir do carácter e comportamentos da divindade e o enquadramento em dadas circunstâncias. Não se fica a conhecer o mito a partir da performance nem esse conhecimento se mostra necessário para entender o ritual enquanto performance. De igual modo, o *thottam*, que narra o mito ou partes dele, não tem uma função de integração dos assistentes, uma vez que é narrado em malaiala arcaico, indecifrável para a maioria da população. A aprendizagem da mitologia ligada ao culto do Theyyam far-se-á por outras vias que não o ritual, que se desenrola com uma grande independência em relação à narrativa mitológica que o sustenta.

Sendo as performances das diferentes divindades muito diversas, quer no *thottam* quer no *vellattam*, nota-se uma lógica de continuidade: o performer continua a acumular energia sagrada, que recebe das armas, da maquilhagem, da bebida, das oferendas, do canto e da dança.

Ao longo da performance, nas várias fases, o performer irá distribuindo essa energia, em dádivas, bênçãos e oráculos. Partir cocos, com a espada ritual ou contra uma pedra específica para esse efeito, é uma forma de oráculo: a posição em que o coco partido cai no

chão é um indicador sobre a forma como o ritual está a ser desenvolvido. Também, quando haja uma grande fogueira, esta será construída colocando grossos troncos ao alto, em forma de pirâmide. Quando os troncos tiverem ardido o suficiente, a estrutura desmoronar-se-á e a direcção em que os troncos caíam é também indicadora do bom ou mau andamento da cerimónia. Haverá muitas ofertas de arroz cru, que é lançado sobre os celebrantes, os santuários e os assistentes, e bênçãos, com imposição de marcas de sândalo, ou outra substância consagrada, na testa dos crentes, ou pelo toque das armas rituais sobre a cabeça dos fiéis.

No final do *thottam* ou do *vellattam*, o *teyyakaran* retira-se para o *aniara* onde continuará o processo de transformação em Theyyam. A indumentária será “construída” sobre o performer, numa elaboração complexa de panos, adereços, ramos, bambus, folhas e flores. A maquilhagem será “escrita” no corpo e rosto. O *aniara* é um vestiário mas também uma zona sagrada do recinto e, estas operações de vestir, adornar e maquilhar desenrolam-se num ambiente de decoro, com constantes recitações de *mantras* e, mais para o fim da operação, frequentemente acompanhadas por percussão e pela entoação do *thottam* da divindade.

O *mudi*, coroa ornamental do Theyyam, é a última peça a ser colocada. A partir do momento em que se faça o *mudiyettu*, a cobertura do Theyyam, a transformação está completa e a divindade está presente na sua plenitude. O *mudiyettu* pode ser feito dentro do *aniara*, por regra quando o *mudi* seja de pequenas dimensões, ou em frente ao santuário da divindade, quando se trata de coroas de grandes dimensões ou muito elaboradas. Em qualquer dos casos, o *teyyakaran* estará sentado no seu trono ritual, o *peedam*, durante a colocação. No final, olhará para a sua imagem num espelho sagrado, *valkannadi*.¹⁷³ Esse é um momento de grande importância no processo: o performer dá-se conta da sua transformação e a divindade reconhece a sua incorporação plena no corpo do *teyyakaran*. Esta fase é chamada *mukhadarshanam* e, normalmente, é seguida de tremuras corporais e energéticas manifestações de entusiasmo.

Mas é impossível fazer uma descrição geral da performance que sirva a todos os rituais: cada divindade tem a sua específica performance; em cada *kavu* existem regras específicas de comportamento para cada divindade. E, no entanto, o ritual é extremamente rigoroso e o performer deve executar todas as funções prescritas pela ordem e com a forma determinada, sob pena de grandes infortúnios, para o *teyyakaran* e para a comunidade.

Os sacrifícios, quando os haja, são normalmente executados no início da performance do Theyyam. Mas algumas vezes assistimos a sacrifícios a serem realizados durante a fase de *thottam* ou *vellattam*. A oblação é discreta, não reconhecemos as sanguinárias descrições com que Ashley abre o seu artigo de 1979 (*cfr.* Ashley, 1979: 99) ou com que Freeman inicia

¹⁷³ Os espelhos sagrados tradicionais, em bronze, são cada vez mais raros, assistindo-se à sua substituição por espelhos de casa de banho, com moldura em plástico. Explicaram-nos que os espelhos em bronze são muito caros por já não haver muitos artesãos capazes de os fazer. Sobre os espelhos tradicionais e a sua função sagrada, veja-se S. G. K. Pillai, R. M. Pillai e A. D. Damodaran, (1992), “Ancient metal-mirror making in South India”, *JOM (Journal of Materials)*, Volume 44, nº 3, pp. 38-40, (Pillai *et al.* 1992).

a sua tese (cfr. Freeman, 1991: 64). Os animais sacrificados são exclusivamente galos, nunca assistimos à imolação de cabras ou bodes. Normalmente cada divindade sacrifica um único galo, embora, por vezes, a divindade principal do *kavu* possa sacrificar dois ou três. O animal é decapitado, usando as mãos, a espada ritual ou, raras vezes, usando os dentes. A cabeça do animal será colocada sobre um altar ardente, *kothirithattu*, e o corpo será deixado a estrebuchar, durante pouco tempo, no terreiro. Depois, os auxiliares do *teyyakaran* levarão o corpo do galo para o *aniara*, como parte do pagamento que é devido ao performer.¹⁷⁴

O guião da performance dependerá pois de qual é a divindade e, em certa parte, do que é esperado dessa divindade nesse templo. Mas os Theyyams caracterizam-se por actos extraordinários, com que confirmam a excepcionalidade da sua natureza divina. Há, então, Theyyams que caminham sobre o fogo, outros que se deitam sobre enormes braseiros, os que caminham sobre andas, os que trepam às árvores, os que usam tochas ardentes junto ao corpo. A dança é uma constante, como o é o ritmo intenso dos tambores, *chenda*. A performance será sempre muito energética, deslumbrante, frequentemente desconcertante, e aumentará de ritmo até atingir um clímax, chamado *uranjattom*.

A performance do Theyyam no *arangu* pode durar entre uma a várias horas. Alguns Theyyams preparam *prasadam*, comida sagrada que é variável consoante as divindades. Quando o haja, a organização fará distribuir o *prasadam* pela assistência.

Finda a dança do Theyyam, este passará a distribuir bênção, primeiro aos oficiantes e membros do *tharavad*, depois à assistência, tendo em atenção as prioridades hierárquicas, na família como entre a assistência, saudando sempre primeiro os de mais elevado nível social ou de função. Também a forma de abençoar pode ser muito diferenciada. Lançar ou dar punhados de arroz cru, pousar a arma ritual sobre a cabeça do crente, oferecer flores retiradas do toucado ou da indumentária do Theyyam, marcar a testa com pigmentos vários, são exemplos de diferentes modos de abençoar. Os fiéis retribuem ao Theyyam em dinheiro, dando-lhe notas, a maior parte das vezes de cinco ou dez rupias, um valor muito baixo. Quando o Theyyam recebe uma nota de maior valor, muitas vezes colocá-la-á na testa, presa no toucado. Algumas vezes também, o Theyyam pega numa quantia desse dinheiro e oferece-o aos seus auxiliares.

Findas as bênções, o Theyyam dirige-se à casa do *tharavadu*, onde é recebido por toda a família. Aí se dirigirá, de novo seguindo a hierarquia de funções familiares, fazendo oráculos, predizendo benesses para a família, assegurando a sua protecção. Responderá a questões que lhe sejam colocadas; sobre negócios, questões económicas, casamentos, épocas propícias para esta ou aquela actividade... enfim, a toda e qualquer questão terá o Theyyam que responder. O que requer um bom conhecimento da família hospedeira, das tradições e práticas, do contexto social local e, sobretudo, uma grande capacidade de

¹⁷⁴ Em Dermal Tharavadu (Veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, am anexo, na entrada de 18 de Janeiro de 2015), contaram-nos que antes do *vellattam* de Kandamar Kelan, os caçadores iam para a floresta e voltavam com as suas presas. Uma das peças de carne era queimada no fogo e o ritual Theyyam incluía a ingestão desta carne. Uma informação a requerer confirmação, que abriria novas possibilidades à investigação.

improvisação. Ainda que o performer seja de uma casta inferior à dos donos da casa, o Theyyam falar-lhes-á com a autoridade que a sua condição divina lhe confere, podendo, por vezes, usar um tom ríspido ou fazer avaliações severas sobre os indivíduos que o consultam. A única coisa que não será admitida é o desconhecimento, ou desrespeito, da linhagem, função e título de cada membro do *tharavadu* e dos patrocinadores do festival. Essas situações podem gerar tumultos, com o Theyyam a deixar de ser tratado como divindade, com claro prejuízo da cerimónia e do bem-estar familiar e social.

Depois da visita ao *tharavadu*, alguns Theyyams, sobretudo o Theyyam principal do *kavu*, sentar-se-ão no terreiro, frente ao seu santuário, e receberão os crentes, dando bênçãos, conselhos e oráculos. Esta actividade pode demorar várias horas porque, por norma há muitos crentes que querem contactar directamente com as divindades.

No fim das suas funções, o Theyyam fará as saudações de quem se despede, visitando os diferentes santuários, de novo o *tharavadu*, saudando os vários oficiantes, por ordem de importância. Entregará então as armas sagradas ao *karmi*, o sacerdote, que as guardará no interior do santuário.

Depois, sentado sobre o *peedam*, ou trono-altar, normalmente em frente ao santuário da divindade, é-lhe retirado o *mudi*, a coroa. Esta operação, que se chama *mudiyerakku*, marca o fim da presença da divindade. O *teyyakaran* poderá então voltar a saudar os celebrantes, mas desta volta fá-lo-á com a humildade que compete ao seu nível de casta.

3 – Impressões.

O Estudo de Campo que realizámos no distrito de Cananor foi, já o dissemos, demasiado breve. Houve necessidade de estabelecer e fortalecer relações de confiança, perceber o contexto e conhecer minimamente a cultura e o vocabulário utilizado. O nosso desconhecimento da língua malaiala constituiu um óbice, em parte compensado pela simpatia e boa vontade dos informantes. A documentação disponível sobre a temática enfoca em particularidades muito específicas, que pouco contribuem para o nosso propósito. Despendemos tempo e atenção com publicações que, à medida que íamos construindo a nossa compreensão da matéria, se revelaram completamente erróneas. Num ambiente algo contaminado pela actividade turística, tivemos que nos precaver contra informações falsas. Assumimos, como princípio, não pagar por informações e não recorrer aos serviços de guias. Procurámos sempre cruzar as informações recolhidas, confirmando-as com diversos informantes julgados credíveis. Apesar dos bons resultados obtidos, por força da brevidade do estudo, não nos sentimos neste capítulo em condições de enunciar conclusões, mas antes, de relatar impressões.

Neste estudo, relembremos, procuramos corroboração. E a primeira confirmação de que nos damos conta é respeitante à nossa escolha das propostas de Victor Turner e de uma antropologia da performance como fio condutor da nossa observação. Damo-nos conta que, ao colocarmos o enfoque da nossa observação nos aspectos performativos do ritual, privilegiando o processo em detrimento da estrutura, este se nos apresenta segundo uma perspectiva diferente das que, até ao presente, mereceram estudos aprofundados.

A primeira impressão a registar é a de que a performance do Theyyam, no seu ritmo, na sua dinâmica, na sua partitura de comportamentos, se desenrola com grande independência da narrativa mitológica que supostamente lhe dá corpo. Por vezes suficientemente afastada para se perceber que contradiz o contexto cultural, social e religioso em que se insere: o culto dos Theyyams é composto por dramas que denunciam a injustiça, o mal-estar, a perversidade, e que celebram o heroísmo, a abundância, a vida. A Dança dos Deuses é um manifesto contra o sistema de estratificação social, contra o modelo de propriedade fundiária e a estrutura económica, contra a condição de exploração das mulheres, contra o sistema político. É uma demonstração de fisicalidade, de habilidade marcial, de coragem e de transgressão.

E no entanto, o culto está completamente assimilado e enquadrado pela estrutura social e política. São as famílias da realeza tradicional que, ainda hoje, patrocinam os eventos e confirmam os performers, atribuindo títulos honoríficos aos que se destacam pelas suas capacidades performativas. São os sacerdotes brâmanes que consagram os espaços de culto ou, de alguma forma, transferem a energia sagrada para ser usada no ritual. E, sobretudo, por apropriação e interpolação (*cfr.* Dasan, 2010), por entrelaçamento (*cfr.* T.V., 2006) ou incorporação (*cfr.* Vadakkiniyil, 2010), a estrutura social, política e religiosa foi modificando o culto dos Theyyams, conformando-o, assimilando-o. O culto dos Theyyams faz parte dessa grande “síntese religiosa [...] sob a égide hegemónica da doutrina sânscrita Bramânica” (Freeman, 1991:93).¹⁷⁵

Não nos deteremos sobre os processos que visaram transformar o ritual numa forma de arte popular, nem sobre os que pretenderam instrumentalizar o Theyyam como meio de propaganda política ou para animação turística.¹⁷⁶ A prática do Theyyam como culto pareceu-nos suficientemente vigorosa para ser considerada por si só, e foi nela que detectámos as características que convinham ao nosso estudo.

Chamou-nos a atenção a frequente ausência de performatividade no ritual. No capítulo precedente definimos performance como acção estruturada e plenamente motivada de um ou vários indivíduos, executada num espaço e tempo definidos, com um carácter extra-quotidiano e orientada, deliberada ou espontaneamente, para a obtenção de um resultado ou reacção por parte dos participantes ou de outros indivíduos presentes no mesmo espaço

¹⁷⁵ “religious synthesis [...] under the hegemonic umbrella of Sanskrit Brahminical doctrine”. Nossa tradução.

¹⁷⁶ Performers e informadores credíveis fizeram-nos saber que, quando são contratados para fazer animação de eventos diversos, os *teyyakarn* misturam roupas e improvisam maquilhagens, de forma a que o resultado não seja realmente um Theyyam concreto mas uma imitação para consumo turístico.

e tempo. No primeiro capítulo mostrámos como uma acção motivada se traduz por impulsões físicas que percorrem o corpo a partir do seu centro. Foi por essa bitola que apreciámos os rituais em que participámos e nos demos conta que, em grande número deles, havia uma quase total ausência de performance, que os performers se limitavam a estar visíveis e a esboçar gestos, movimentos periféricos, que não resultavam de uma motivação. Sem que isso parecesse perturbar a assistência.

Uma conversa tida com um informante pode ser esclarecedora: queixávamo-nos de, nos dias precedentes, termos visto “homens vestidos de Theyyam” mas não termos visto autênticos Theyyams; o nosso informante teve muita dificuldade em perceber a nossa queixa e, quando finalmente nos entendeu, expressou veementemente a sua crença de que um homem, com o direito hereditário de fazer um Theyyam, devidamente vestido e maquilhado e tendo realizado as acções prescritas, é um Theyyam. Do performer, o crente espera que cumpra o ritual segundo a “estrutura” definida. Da divindade, espera bênçãos, protecção e benefícios futuros, que expressamente pedirá ao Theyyam.

Uma outra situação reveladora: quando visitámos o templo de Muthappan em Parassinikadavu, um local em que está muito avançada a “sancritização” do culto daquela divindade,¹⁷⁷ a performance dos Theyyams foi muito sintetizada, não durando mais de trinta minutos, e foi assistida por cerca de 120 pessoas.¹⁷⁸ Depois de a breve componente performativa ter terminado, e quando os dois Theyyams distribuía bênção e ouviam pedidos de benesses, os crentes foram chegando, a fila dos que esperavam a sua vez foi-se alongando e ficámos a saber que continuaria a crescer ao longo de toda a manhã (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, em anexo, na entrada do dia 4 de Março de 2015). Estes crentes não vieram para assistir à performance, vieram tratar dos seus assuntos directamente com a divindade. Nestas condições, a performance torna-se desnecessária: a crença substitui qualquer acção.

Propusemos para o *kaliattam* uma lógica de transferência, acumulação, amplificação e distribuição da energia sagrada, *sakti*. A energia deve ser entendida como metáfora de fluxo, no sentido que lhe dá Mihaly Csikszentmihalyi (Csikszentmihalyi, 1975), e reconhecemos na performance do *teyyakaran* a possibilidade de operar esse fluxo de uma forma que pode ser “contagante”, que desencadeia idêntico processo nos assistentes-participantes através da instituição de um estado de *communitas*. Mas o enquadramento, enquanto “invisível fronteira [...] em volta da actividade e que define os participantes, os

¹⁷⁷ Para a compreensão do fenómeno religioso de Muthappan, veja-se Theodore Gabriel, (2010), *Playing God, Belief and Ritual in the Muttappan Cult of North Malabar* (Gabriel, 2010) e Dinesan Vadakkiniyil, “Images of Transgression: *Teyyam* in Malabar” (Vadakkiniyil, 2010).

¹⁷⁸ Será interessante comparar as nossas notas de quatro situações observadas do culto de Muthappan, a 9 de Janeiro, 6 de Fevereiro, 25 de Fevereiro e 4 de Março de 2015, respectivamente (veja-se o nosso Diário de Estudo de Campo, em anexo). É curiosa a comparação das impressões recolhidas em ambientes mais familiares e rurais e outras em ambientes mais institucionalizados.

seus papéis, o ‘sentido’ ou ‘significado’ atribuído às coisas” (Turner, 1987: 54),¹⁷⁹ funciona no sentido de contrariar o fluxo e prevenir os seus efeitos anti-estruturais.

No caso do culto dos Theyyams a fronteira não é tão invisível: detectam-se “camadas” de estruturação que se sobrepõem a um culto, que foi outrora de povos dravídicos, e que o normativizam, bramanizando-o, sanscritizando-o e remetendo-o para o domínio da religião dominante. Detectam-se as interferências da estrutura do ritual com o sentido de interromper ou restringir o estado de limiaridade da performance.

Observámos algumas vezes como os performers, enquanto dispensavam bênçãos, eram tomados pelo que podemos descrever como uma urgência performativa e, interrompendo a distribuição de bênçãos, voltavam ao terreiro para dançar. É a urgência de acumular o *sakti*, de não deixar que o fluxo se disperse. É a urgência do que um performer, Rajesh Peruvannan, nos descreveu como *kalasa*,¹⁸⁰ a partitura do Theyyam (veja-se, em anexo, Entrevista com Rajesh Peruvannan). Para Rajesh, o *sakti* vem com a transformação. É um poder interior que localiza no peito. A chama recebida no santuário não tem grande importância para ele: “sim, tem a ver com *sakti*. Mas o *sakti* é do Theyyam e acontece com a transformação e com a *kalasa*, as acções do Theyyam”.

Se a crença dispensa a performance não haverá fluxo, não haverá *sakti*, não se estabelecerá *communitas*, a participação será meramente presencial.

Referimo-nos a cerimónias em que reconhecemos uma ausência de performatividade. Mas não foi em todas as a que assistimos que tal se verificou. Com a experiência, intuitivamente, começámos a optar por assistir a cerimónias em locais mais afastados dos centros urbanos, em zonas mais rurais e, preferencialmente, em contextos familiares. Aí, na maior parte das vezes, reconhecemos, na organicidade do movimento, no ritmo físico e vocal, nas impulsões físicas que percorrem o corpo, a instituição de um fluxo performativo muito intenso. De um modo geral, pudemos reconhecer sempre o estabelecimento de uma *communitas* no seio da trupe de performers. Muitas vezes, quando os membros da família eram chamados a uma participação mais intensa, por exemplo, a conduzir o Theyyam na passagem sobre uma fogueira, ou quando houvesse participação de *komarams*, essa *communitas* parecia estender-se, temporariamente, a esses oficiantes presentes no *arangu*. Mas não reconhecemos na assistência qualquer tipo de “experiência transformativa que vai à raiz do ser de cada pessoa e encontra nessa raiz algo de profundamente comum e compartilhado” (Turner, 1969: 138).¹⁸¹ A assistência, pareceu-nos, vinha à cerimónia para receber uma específica benesse e, muitas das vezes, vinha

¹⁷⁹ “invisible boundary [...] around activity which defines participants, their roles, the “sense” or “meaning” ascribed to those things”. Nossa tradução.

¹⁸⁰ *Kalasa* é também o pote sagrado com oferendas, referido supra (pág. 80). Apesar dos nossos esforços não conseguimos obter mais informações sobre a noção de *kalasa* nos termos em que foi usada por este informante.

¹⁸¹ “transformative experience that goes to the root of each person’s being and finds in that root something profoundly communal and shared”. Nossa tradução.

apenas no momento de pedir a dádiva, dispensando a participação nas partes performativas do ritual.

Para os *teyyakaran*, no entanto, estas ocasiões de uma performatividade extra-quotidiana são oportunidades para operar em si próprios uma transformação, dessubjectivar-se, deixar de ser “Eu”. Não conseguimos obter muitas informações sobre esta transformação, os seus processos ou técnicas. Mas colhemos uma declaração muito valiosa, ao mesmo tempo singular e reveladora, de um performer idoso e muito respeitado, Balakrishnan Panikkar (veja-se, em anexo, Entrevistas). Dizia-nos que, enquanto estava num estado de pensamento unificado, *ekacintha*, só pensava no Theyyam. Logo, se não pensa em si próprio, “Balakrishnan não existe”, deixa de ser, durante a presença do Theyyam.

Tentemos aplicar ao Theyyam a distinção, proposta por Grotowski, entre linhagens artificial e orgânica. Enquanto performance, dançada e actuada, o Theyyam apresenta-se-nos claramente como um ritual da linhagem orgânica, assente no corpo e nas suas impulsões vitais, estimulado por desafios e perigos, carnal. Já a estrutura do ritual, na sua elaboração litúrgica, se nos apresenta como pertencente à linhagem artificial, assente num complexo sistema de signos e operando através da sua leitura. A tensão que verificamos aqui, entre a componente orgânica e a artificial, é a mesma que reconhecemos entre os elementos que propiciam o fluxo e os que reforçam o enquadramento, eventualmente, entre elementos de origem dravídica e de origem ariana.

No capítulo anterior (veja-se, supra, Cap. II.4), vimos a distinção, estabelecida por Malinowski, entre magia e religião. Nesses termos, e perante as nossas observações, temos dúvidas em categorizar o culto dos Theyyams como ritual mágico ou religioso, parecendo-nos que haja oscilações. O *kaliattam* não tem por fim um objectivo, se considerarmos que venerar as divindades é um fim em si. É um ritual que celebra a abundância, a fertilidade, os antepassados e a protecção divina. Todavia, cada participante individual da cerimónia tem um pedido que pretende ver concedido pelo Theyyam, determinando a sua participação em função de um fim utilitário. Mas a cerimónia não é conduzida em função dessas expectativas, não há práticas no sentido de concretizar as solicitações dos crentes. O *kaliattam* caracteriza-se, então, como ritual religioso. Em circunstâncias dadas, o Theyyam pode visitar uma casa, no que se chama *theyyam koodal*, para um fim específico: curar uma doença, propiciar um parto, por exemplo. Nestes casos, será claramente executado um ritual mágico.

As impressões que aqui se relatam parecem permitir considerar que um estudo mais aprofundado do culto dos Theyyams, seguindo a orientação de uma etnografia da performance, deveria possibilitar esclarecer os processos de transformação, dessubjectivação e fluxo, as suas técnicas e modos, bem como as motivações que presidem à estruturação e enquadramento do ritual, e as formas por que os elementos anti-estruturais e de transgressão são reintegrados ou incorporados na elaborada estrutura social, política, económica e religiosa do Norte Malabar.

Resultados.

Nesta secção enunciamos os resultados que extraímos da presente investigação, procuramos estabelecer ligações entre os dois modelos performativos tão distintos e apontamos as insuficiências do estudo e os desenvolvimentos desejáveis. Hesitámos em intitulá-la “Conclusões”: ao longo da dissertação recorremos a definições provisórias e enunciados operativos, não pudemos aprofundar alguns aspectos que seriam requeridos, deixámos de lado pontos de vista que seriam contributivos. Mas, poderá alguma vez ser conclusivo um trabalho deste tipo?

Averiguar a possibilidade da categorização da Arte como Veículo como modelo de ritual, esse é o propósito que enforma o presente trabalho. A exequibilidade da classificação começa por se verificar quando se desloca para o domínio do questionamento ontológico um conjunto de problemáticas suscitadas pela Arte como Veículo e que alguns autores têm associado à “espiritualidade” de Jerzy Grotowski. Se se entender que a conexão com a “espiritualidade” resulta do léxico e das referências de Grotowski e se se valorizar a afirmação da condição laica dos seus propósitos, o discurso e a prática de Grotowski poderão melhor ser entendidos num domínio de reflexão sobre o Ser.

Para podermos entender o processo proposto pela Arte como Veículo para a produção de rituais laicos, importa ter em conta a distinção que Grotowski propõe entre linhagens artificial e orgânica nos géneros estéticos performativos e no ritual. A Arte como Veículo pertence à linhagem orgânica, em que a performance reside no próprio actuante, na sua complexidade vital. Para a poder concretizar, o performer terá que se predispor, numa passiva disponibilidade, a um estado de unicidade antropológica, a não estar dividido. A via proposta pode ser descrita como uma subjectivação aglutinadora do corpo: o sujeito que age resulta da conjunção do “corpo”, da “cabeça” e do “coração” e a sua acção, física e autêntica, resulta de motivações subjectivas.

A apreciação do acto performativo privilegiará portanto os aspectos subjectivos, aglutinados no corpo. A motivação, não a podemos ver. Mas podemos observar impulsões físicas que percorrem o corpo em resposta à motivação, podemos avaliar o ritmo e a intensidade do movimento, o volume e o timbre da voz, em sintonia com a motivação subjectiva que desencadeia a acção. Logo, a acção só será plena quando se desenhar no corpo.

Esta identificação entre o actuante e a acção permite-nos entender a performance na Arte como Veículo como autopoietica e este modo de organização abre caminho para uma nova dimensão ontológica em que o Ser resulta da combinação entre quem faz e o que é feito.

Note-se que, para obter estes resultados, tivemos que usar uma definição muito estrita de performance. Reafirmamos que a definição é operativa e não pretende desautorizar outras definições mais avisadas. Mas um entendimento “de largo espectro” da performance não

nos permitiria encontrar sentido na Arte como Veículo nem, como pretendemos, relacioná-la com um ritual tradicional cuja performance é da linhagem orgânica.

As características do presente trabalho não nos permitiram desenvolver alguns aspectos que poderiam reforçar os resultados observados. Entre eles destacamos: uma discussão crítica aprofundada sobre a questão da “espiritualidade” em Grotowski e o carácter ontológico das suas motivações, uma definição mais rigorosa da distinção entre linhagens artificial e orgânica na performance e no ritual e uma investigação desenvolvida das consequências da categorização de autopoietica à performance na Arte como Veículo.

O estudo de um ritual tradicional, o culto dos Theyyams, ocorre com o sentido de procurar corroboração para a categorização da Arte como Veículo como ritual.

Para a apreciação dos rituais do culto dos Theyyams teria sido muito importante poder estudar alguns aspectos da performance de um modo mais concreto: aprender a cantar, pelo menos, um *thottam* e explorar as suas qualidades vibratórias e orgânicas; perceber as técnicas presentes e entender as consequências que o canto produz no sujeito que canta. Estudar os ritmos e as qualidades vibratórias da percussão que acompanha as várias fases do ritual. Investigar os efeitos do ritmo e da ressonância sonora sobre o actuante e sobre os participantes. Perceber a coreografia da dança dos Theyyams e a técnica de equilíbrio que lhe preside. Indagar sobre a técnica de recitação de mantras, aprendê-la e ajuizar sobre o seu impacto no performer, são alguns exemplos de investigações que se requereriam para uma produção de resultados mais conclusivos. Que poderíamos então confrontar com a procura de Grotowski com respeito à objectividade dos elementos performativos rituais.

Os dados de que dispomos sobre o Theyyam são escassos mas, ainda assim, suficientes para poder caracterizar a performance do ritual como pertencente à linhagem orgânica. Mas, para tal, temos que operar uma distinção conceptual entre elementos performativos e elementos de enquadramento, dentro do próprio ritual. Recorremos a noções propostas por Victor Turner para realizar esta operação, que nos vai permitir avançar na análise do Theyyam e na sua confrontação com a Arte como Veículo: o conceito de fluxo, introduzido por Mihaly Csikszentmihalyi e apropriado por Turner, e enquadramento (*frame*), que Turner vai buscar a Gregory Bateson e Erving Goffman.

Observámos que os elementos performativos do Theyyam, cantos, danças, recitações e acções, quando plenamente executados, isto é, quando seja possível identificar uma motivação através de impulsões físicas que percorrem o corpo ou pelas qualidades vibratórias da voz, entre outras, propiciam um estado de fluxo que pode ser descrito como a fusão da acção e da consciência, uma sensação holística que está presente quando se age com um envolvimento total, “um estado em que a acção sucede à acção de acordo com uma lógica interna, aparentemente sem necessidade de intervenção da nossa parte” (Turner, 1987: 54-55)¹⁸².

¹⁸² “a state in which action follows action according to an internal logic, with no apparent need for intervention on our part”. Nossa tradução.

Mas ficámos com a impressão de que, no Theyyam, os elementos estruturantes, isto é, a “invisível fronteira [...] em volta da actividade e que define os participantes, os seus papéis, o ‘sentido’ ou ‘significado’ atribuído às coisas contidas dentro da fronteira e os elementos abrangidos pelo ambiente da actividade” (Turner, 1987: 54)¹⁸³, não só cumpriam a função de interromper o fluxo como, à luz da nossa experiência da performatividade, se afiguravam como “alienígenas” à performance. Reportámos essa impressão, a requerer uma posterior investigação, de que os elementos performativos, no culto dos Theyyams, emanam de um complexo cultural dravídico, ou aborígene, e que os elementos de enquadramento, que conferem significado ao ritual, detêm um cunho cultural marcadamente hinduísta e bramânico. Se tentarmos aplicar a distinção entre linhagens proposta por Grotowski, diríamos que o culto dos Theyyams é de linhagem híbrida: orgânico na sua performance e artificial na sua liturgia.

Com estas impressões, confrontemos o processo performativo proposto pela Arte como Veículo. Antes de mais, aceite-se que, à falta de dados mais precisos sobre os elementos performativos do Theyyam, o processo de instauração de um fluxo de acção, com a consequente dessubjectivação do actuante e a instauração de um estado de consciência alterado, parece estabelecer um paralelo entre o culto dos Theyyams e a Arte como Veículo. O performer da Arte como Veículo apresenta-se com uma “passiva disponibilidade” (Grotowski, 1975 [1968]: 35) que lhe permite aderir à acção, aceitando o seu corpo como aglutinador da sua subjectividade. O *teyyakaran*, pela prática de votos, está purificado (*vritha*) e com o pensamento unificado (*ekacintha*). O processo que, com Grotowski, descrevemos como entrega à acção, fluxo de impulsões físicas, ou energia, e estado de consciência vigilante, foi-nos descrito pelos *teyyakaran* como “transformação”, recepção de “energia sagrada” (*sakti*) e execução da “partitura do Theyyam” (*kalasa*). Quanto à alteração da percepção do “Eu”, os performers tradicionais tiveram muita dificuldade em discutir as nossas questões. É simples e unânime que quem executa o ritual é a divindade, um “Outro”, não o performer. Também é fácil apurar que, no final do ritual, o performer tem plena consciência do que foi feito pela divindade. Mas, onde esteve o “Eu” durante esse tempo? Balakrishnan Panikkar, para quem a “transformação” é mental, responde francamente a esta pergunta: “se a minha mente só pensa no Theyyam (*ekacintha*), não pensa em Balakrishnan, não existe Balakrishnan”.¹⁸⁴ Também para perceber que alteração ocorre na percepção do “Eu” do *teyyakaran*, durante o ritual do Theyyam, precisaríamos de mais dados mas, no restante das descrições dos dois processos performativos, eles parecem assemelhar-se.

Onde verificamos uma grande diferença é na constituição dos elementos de enquadramento: se no ritual religioso o enquadramento interrompe o fluxo e introduz

¹⁸³ “invisible boundary [...] around activity which defines participants, their roles, the “sense” or “meaning” ascribed to those things included within the boundary, and the elements within the environment of the activity”. Nossa tradução.

¹⁸⁴ Veja-se, em anexo, “Entrevistas”.

elementos que parecem estranhos à performance, já na Arte como Veículo a “estrutura”¹⁸⁵ é construída em função do próprio actuante, propondo-lhe desafios, permitindo-lhe definir o sentido e os significados em prol das suas necessidades performativas. A estrutura resulta de uma montagem, que reúne as partituras dos vários co-actantes, integrando objectos e elementos de uso performativo, cuja sede é a percepção do performer. A contradição entre o fluxo e o enquadramento é resolvida pela conjunção de opostos. O enquadramento no ritual do Theyyam é feito com recurso a elementos litúrgicos que se subordinam a princípios e práticas da religião, confere sentido e significado ao ritual, não só para os celebrantes mas, sobretudo, para os crentes participantes.

Ou seja, se na Arte como Veículo o enquadramento respeita uma economia performativa, gerindo os ritmos e encadeamentos de acções em função dos requisitos da própria performance, que assim se torna autopoietica. No ritual dos Theyyams o enquadramento subordina-se à economia social, gerindo o ritual em função de necessidades sociais, políticas, religiosas e económicas. Poderá isto interferir com a eficácia da performance? Decerto prejudica a sua performatividade: o Theyyam é por demais solicitado a cumprir actos litúrgicos e funções sociais que apercebemos como cortes bruscos na performance. Mas a eficácia do ritual do Theyyam depende justamente destes elementos de enquadramento e a avaliação da eficácia compete aos participantes não activos: a família que acolhe o *kaliattam*, os crentes, a população, querem, sobretudo, que sejam cumpridos os actos litúrgicos e propiciatórios. Na Arte como Veículo a eficácia da performance é avaliada pelo performer em função do resultado ou reacção que provoca no próprio e nos seus co-actantes.

Os performers co-actantes, um conjunto de regras de ética e decore profissional, um espaço físico, tempo e alguns meios: isto será quase tudo o que, na Arte como Veículo, poderá ser apontado com “Estrutura”, no sentido que lhe dão Turner, Bateson e Goffman. Não faz sentido olhar para a Arte como Veículo pelo prisma de “drama social”, uma vez que a componente social foi reduzida ao mínimo. Já o culto dos Theyyams comporta em si uma densa e complexa dramaturgia social, em que as tragédias, comédias, dramas épicos e burlescos são narrativas de tensões, conflitos e aspirações dos diferentes grupos intervenientes. Neste trabalho, esboçamos o contexto em que se desenrolam esses dramas, os elementos da estrutura social, económica, política e religiosa que os determinam. Mas precisaríamos de um aprofundado estudo sobre os mitos fundadores de cada divindade, de identificar as fases do drama social que cada um desses mitos revela, de investigar como a performance confirma ou contradiz o mito. Essa investigação não contribuiria directamente para o propósito do presente trabalho, pelo que não a encetamos aqui, mas poderia mostrar-se reveladora da estruturação da sociedade e do processo de formação do ritual, pelo que é um desenvolvimento desejável.

Ambas as performances estabelecem um estado de limiaridade intenso, “no meio e entre”. O performer da Arte como Veículo é um *pontifex*, estabelece uma ponte entre o ser e o

¹⁸⁵ O termo “estrutura” em Grotowski corresponde ao “enquadramento” de Turner, Bateson e Goffman. Mais à frente abordaremos o que Turner chama “estrutura” e como se apresenta na Arte como Veículo.

fazer, entre as impulsões vitais e o rigor da estrutura performativa. O *teyyakaran* cruza continuamente um limiar entre o quotidiano e o sagrado, entre o fluxo da performance e o enquadramento da liturgia. Os limiares transpõem-se, transitam-se, e é num estado de transe que os performers de ambos os modelos se encontram durante a execução da performance. Lamentamos que as características desta investigação não nos tenham possibilitado, na senda de Turner, realizar um estudo aprofundado das conclusões da Biogenética Estrutural no que respeita aos estados alterados de consciência. Tal estudo é não só desejável, como um requisito fundamental para um desenvolvimento futuro das questões aqui propostas.

O estado de limiaridade propicia a emergência de *communitas*. Na Arte como Veículo ela é existencial, ou espontânea, e restrita apenas ao grupo de co-actantes. No culto dos Theyyams presenciámos a ocorrência de *communitas* espontânea entre os membros da trupe de performers, extensível aos membros da família hospedeira em certas situações. Mas nunca observámos sinais da instauração dessa experiência transformativa entre a assistência. O que nos leva a propor que, na análise do ritual, sejam considerados diferentes graus de participação: a participação no ritual não implica necessariamente a participação nas componentes performativa e litúrgica do ritual, pelo que a participação dos performers e celebrantes será forçosamente mais intensa do que a dos restantes participantes.

Ambos os modelos performativos comportam um discurso e uma prática relacionada com a noção de sacrifício. Na Arte como Veículo a noção de sacrifício diz respeito a um esforço para eliminar hábitos, vencer obstáculos, retirar a “máscara social”. Traduz-se por “dádiva” e “entrega” mas não é uma dádiva ou entrega a alguém. O performer sacrifica-se à acção, é a ela que se entrega e fá-lo deliberadamente para obter um resultado, uma contrapartida: uma percepção enriquecida do “Eu”, realização. Necessitaríamos de mais dados sobre o sacrifício ritual no culto dos Theyyams. Apesar de o contexto económico presente ser mais favorável, os relatos de há trinta anos dão-nos uma imagem de maior generosidade nas dádivas vivas que eram sacrificadas às divindades. Ficámos com a impressão de que há, presentemente, alguma timidez relativamente à performance do sacrifício. E não podemos tão-pouco observá-lo pelo radical ponto de vista de René Girard: só podemos apurar que, para os performers, um galo sacrificado é comida, que depois será levada para casa, cozinhada e consumida com a família e amigos.

Também ambos os modelos advogam e praticam uma educação por transmissão directa e por imitação e cópia. Para Grotowski, o conhecimento adquire-se “pela iniciação ou pelo roubo”, mas sempre numa relação directa entre o professor e o aluno: as questões técnicas que definem as artes performativas não são transmissíveis de outra forma. Dos *teyyakaran*, relata-nos M.P. Damodaran, num estudo pioneiro sobre o ensino das técnicas do Theyyam, “Family Makes A Master: A Case Study of the Malayans of North Malabar, Kerala” (Damodaran, 2011), que a aprendizagem se faz por imitação e cópia, no seio da estrutura social alargada e sob a supervisão dos membros seniores. Mas, no Theyyam, o direito a exercer a actividade performativa é hereditário, exclusivo de casta, clã e família. A Arte

como Veículo será acessível a todos e Grotowski foi um veemente defensor da acessibilidade social da actividade artística, de uma “Cultura Activa” (Grotowski, 1997b).

O culto dos Theyyams tem sido “fonte geradora da cultura e da estrutura” (Turner, 1987: 158)¹⁸⁶. Associado à transição social, apercebemo-nos da sua dinâmica: na construção de novos *kavus* (templos das castas baixas), na introdução de novos elementos litúrgicos e rituais, na expansão territorial de alguns cultos. Arriscamos ainda aqui uma hipótese, a requerer confirmação, de que, com base na distinção entre linhagens orgânica e artificial e entre elementos performativos e de enquadramento, serão os elementos de enquadramento, artificiais, simbólicos, relacionados com a estrutura social, os que apresentam mais dinamismo, sendo os elementos performativos, orgânicos, compostos por danças, cantos, recitações e ritmos, menos dinâmicos e mais conservadores.

Os rituais performativos produzidos segundo o modelo da Arte como Veículo são *opus*, produções datadas e de autoria reconhecida, são individuais e existirão apenas enquanto o performer o deseje.

A Arte como Veículo serve “para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos (Grotowski, 1975[1968]: 19). O culto dos Theyyams propicia as divindades, os antepassados, os heróis míticos, procurando obter protecção, abundância de recursos e bem-estar social. A Arte como Veículo proporciona rituais laicos e autopoieticos, o culto dos Theyyams produz rituais religiosos.

Com estes dados, estamos em condições de, em resposta à questão inicial, afirmar que a Arte como Veículo é um modelo particular para a produção de rituais performativos. As obras produzidas segundo este modelo assentam num entendimento antropológicamente monista do indivíduo, a quem é solicitado que se liberte dos condicionalismos sociais e culturais para se disponibilizar para a realização de um acto culminante, que responde a motivações resultantes de uma memória ancestral que se manifesta *hic et nunc*, requerendo um especial tipo de presença. Na operação performativa, o indivíduo funde-se na acção e transita entre a sua densidade corpórea e uma consciência mais subtil, num processo a que Grotowski chama de “consciência vigilante” e que, com Turner, podemos classificar de fluxo e limiaridade e da que emerge um estado espontâneo de *communitas* entre os co-actantes, com uma especial percepção do “Outro”.

Os rituais que daí resultam inscrevem-se numa linhagem orgânica, inscrevem-se no corpo de quem o executa e reduzem a sua dependência em relação à componente simbólica, afirmando-se como questionamentos práticos que se cumprem pela performance; categorizam-se como autopoieticos, traduzem uma fusão entre quem faz e o que faz, reduzem a interferência de elementos estruturais. Os elementos de enquadramento, a “estrutura” no sentido que lhe dá Grotowski, são construídos em função do performer e da performance.

¹⁸⁶ “the generating source of culture and structure”. Nossa tradução.

Estes rituais dispensam a presença de espectadores, testemunhas ou participantes não performativos. Não há qualquer impedimento a que sejam testemunhados, mas não deverá a “estrutura” (enquadramento, em Turner) ser construída em função do espectador, sob pena de trazer para o ritual elementos da estrutura social e cultural do espectador, que não são desejáveis.

De igual forma, a exigência de laicidade não é apenas um argumento que nos permite fazer transitar este tipo de rituais da esfera do sagrado para o domínio ontológico laico: a introdução de elementos religiosos, simbólicos e culturais, teria consequências na definição dos elementos de enquadramento, afectando a condição autopoietica da performance e a sua eficácia.

Os rituais produzidos segundo o modelo da Arte como Veículo, sendo laicos, colocam as mesmas questões que os rituais sagrados tradicionais: o que é o “essencial”? O que precede e excede a existência? O que é o Ser? Que ser sou? Em suma, questões que tanto podem ser religiosas como laicas, são ontológicas.

Quando confrontado com um ritual tradicional, o modelo da Arte como Veículo encontra corroboração nos aspectos performativos essenciais, assumindo vantagens em alguns dos aspectos em que diverge, como seja, uma mais eficaz montagem dos elementos de enquadramento, uma maior acessibilidade à prática do ritual e uma maior independência face à estrutura social e cultural.

Sustentamos que a Arte como Veículo é um particular modelo de construção de rituais performativos laicos.

Referências Bibliográficas

- Anju, M. (2014), "Dēvakkūtt: Women Representation in Ritualistic Art Performance in Kerala", *Research Scholar*, 2 (I), pp. 290 – 301.
- Arora, U. P. e Singh (1999), *Currents in Indian History, Art, and Archaeology*. Nova Deli: Anamika Publishers & Distributors.
- Ashley, Wayne (1979), "The Teyyam Kettu of Northern Kerala". *The Drama Review: TDR*, 23(2), pp. 99-112 .
- (1993), *Recodings: Ritual, Theatre, and Political Display in Kerala State, South India*, Nova Iorque: New York University.
- Ashley, Wayne e Holloman, Regina (1982) "From Ritual to Theatre in Kerala", *The Drama Review: TDR*, 26(2), pp. 59-72.
- Attisani, Antonio, (2013), "O Século de Jerzy Grotowski", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(1), pp. 20-38.
- Barba, Eugenio (1965), *Alla ricerca del teatro perduto*. Pádua: Marsilio,
- (1999), *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland, followed by 26 letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*. Aberystwyth: Black Mountain Press.
- Barbosa, Duarte, (1946), *Livro em que se dá relação do que viu e ouviu no Oriente*. Lisboa: Ministério das Colónias.
- Barendse, Rene J. (2009), *Arabian Seas 1700-1763: The Western Indian Ocean in the eighteenth century*. Leiden: E. J. Brill.
- Bell, Catherine (1997), *Ritual, Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Berreman, Gerald D. (1972), "Race, Caste, and Other Invidious Distinctions in Social Stratification", *Race & Class*, 13, pp. 385 – 414.
- Biagini, Mario (2013), "Encontro na Universidade de Roma 'La Sapienza' ou Sobre o Cultivo das Cebolas", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(1), pp. 287-332 .
- Bial, Henry (2011), "Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age", in Harding, James M. e Rosenthal, Cindy (Ed.) *The Rise of Performance Studies, Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, Nova York: Palgrave Macmillan, pp. 85 – 96.
- Bonarski, Andrej (1979), *Ziarno*. Varsóvia: Czytelnik.
- Borie, Monique (1978), "Grotowski: D'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre". *Cahiers de l'Est* (12+13).
- Bourguignon, Erika (1976), *Possession*. San Francisco: Chandler & Sharp Publishers.

- Brook, Peter (1968). *The Empty Space*. Londres e Nova York: Penguin Books.
- (1975), "Prefácio" in Grotowski, Jerzy, *Para Um Teatro Pobre*. Lisboa: Forja, (primeira edição em inglês de 1968 por Odin Teatrets Forlag).
- (1988), "Grotowski, l'art comme véhicule", in Grotowski, Jerzy; Brook, Peter; Bacci, Roberto. *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.
- (2009), *Avec Grotowski*. Arles: Actes Sud.
- Buber, Martin (1937), *I And Thou*. Edimburgo: T&T Clark, (primeira publicação em alemão em 1923).
- (1961), *Between man and man*, London and Glasgow: Fontana Library.
- Burzynski, Tadeus ; Osinski, Zbigniew (1979), *Grotowski's Laboratory*. Varsóvia: Interpress Publishers.
- Cazeneuve, Jean (sd), *Sociologia do Rito*. Porto: Rés-Editora.
- Coelho, Paula Alves Barbosa (2009), *A Experiência da Alteridade em Grotowski*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Correia, André de Brito (2003). *Arte como Vida e Vida como Arte*. Lisboa: Afrontamento.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1975). *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Damodaram, M.P. (2008), "Teyyam is the Best Tool for Reconstructing the History of North Malabar", *Anthropologist*, 10, pp. 283 – 287.
- (2011), "Family Makes A Master: A Case Study of the Malayans of North Malabar, Kerala", *Voice of Intellectual Man*, 1(1), pp. 105-118.
- (2015), *The Anthropology of Dalits*. Madras: Chemparuthy.
- Dasan, Mannarakkal (2012), *Theyyam, Patronage, Appropriation and Interpolation*, Cananor: Kannur University.
- Dasgupta, Sanjukta; Basu, Raj Sekhar (eds) (2012), *Narratives from the Margins: Aspects of Adivasi History in India*. Nova Deli: Primus Books.
- Derrida, Jacques (1992), "Donner la mort", in Derrida, Jacques ; Rabaté, Jean-Michel ; Wetzell, Michael, *L'éthique du don, Jacques Derrida et la pensée du don*. Paris: Métailie-Transition.
- (2005), *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Editora Iluminuras, (primeira edição em francês de 1972 por Seuil, Paris)
- Devi, R. Leela (1986), *History of Kerala*. Kottayam: Vidyarthi Mithram Press & Book Depot.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofia del Teatro 1: convivio, experiencia, sibijectividad*. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel.
- (2010). *Filosofía del teatro 2. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel.

- ---- (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel.
- Eliade, Mircea (1984), *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa: Edições 70.
- ---- (1989), *Aspectos do Mito*, Lisboa: Edições 70.
- Feldenkrais, Moshe (1985), *The Potente Self*. Berkeley: Frog.
- Fic, Victor M. (1970), *Kerala: Yenan of India, Rise of Communist Power: 1937 – 1969*. Bombaim: Nachiketa Publications.
- Fisher, Roland (1971), "A Cartography of the Ecstatic and Meditative States", *Science* 174, pp. 897-904.
- Flaszen, Ludwig (1967), "Po awangardzie", *Odra*, 4.
- ---- (1978), "Conversations with Ludwig Flaszen", *Educational Theatre Journal*, 30/3, pp. 301-328.
- Florent, Denis (2004), "Kolam", *Le Portal de L'Anthropologue*. Ethno-Web <http://www.ethno-web.com/>. Consultado em 15/08/2015.
- Fox, Robin (1973), *Encounter with Anthropology*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.
- Freeman, John Richardson (1991), *Purity and violence: Sacred power in the Teyyam worship of Malabar*. Filadélfia: University of Pennsylvania.
- Gabriel, Theodore (2010), *Playing God, Belief and Ritual in the Muttappan Cult of North Malabar*. Londres: Equinox.
- Gadamer, Hans-Georg (1975), *Truth and Method*. Nova Iorque: Continuum.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.
- Ghurye, Govind Sadashiv (1969), *Caste and Race in India*. Bombaim: Popular Prakashan.
- Girard, René (1972), *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset.
- Goffman, Erving (1959), *The Presentation of self in Everyday Life*. New York: Anchor.
- Gough, E. Kathleen (1954), *The Traditional Kinship System of the Nayars of Malabar*. Cambridge: Harvard University.
- ---- (1961), "Nayars: Central Kerala", in Schneider, David Murray; Gough, E. Kathleen, *Matrilineal Kinship*. Berkeley: University of California Press. pp. 298 – 383.
- Govindankutty, A. (1972), "From Proto-Tamil-Malayalam to west coast dialects", *Indo-Iranian Journal*, 14, pp. 52-60.
- Govindaraju, Venu; Setlur, Srirangaraj (2009), *Guide to OCR for Indic Scripts: Document Recognition and Retrieval - Advances in Pattern Recognition*. Londres: Springer.
- Grimes, Ronald (1997), "The Theatre of Sources" in Schechner, Richard; Wolford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 271 – 280.

- Grotowski, Jerzy (1969) "I Said Yes to the Past", *Village Voice*, 23 Janeiro. pp. 41-42.
- (1970), "W poszukiwaniu szczerości" in *Tygodnik Demokratyczny*, 13.
- (1975), *Para Um Teatro Pobre*. Lisboa: Forja, (primeira edição em inglês de 1968 por Odin Teatrets Forlag).
- (1976), "Poszukiwania Teatru Laboratorium" in *Tribuna Ludu*, 252.
- (1986), "Il regista come spettatore di professione", *Teatro festival*, 3.
- (1988) "Le Performer" in Grotowski, Jerzy; Brook, Peter; Bacci, Roberto, *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.
- (1992), "C'était une sorte de volcan", in De Panafieu, Bruno, *Les Dossiers H. Georges Ivanovitch Gurdjieff*. Paris: Éditions l'Age de l'Homme.
- (1995), "From the Theatre Company to Art as Vehicule" in Richards, Thomas, *At Work With Grotowski on Physical Actions*. Londres: Routledge. pp. 115 – 135.
- (1997a), "Theatre of Sources" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 252 – 270.
- (1997b), "Holiday [Swieto]" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 215 – 225. (primeira publicação em polaco de 1972 por *Odra*, 6).
- (1997c), "Tu es le Fils de Quelqu'un" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 294 – 305. (primeira publicação em italiano de 1986 por *Linea d'ombra*, 17).
- (2014), "Civiltà e libertà – non c'è altro socialismo" in *Testi 1954 – 1998, I- La possibilità del teatro*. Lucca : la Casa Usher, (primeira publicação em polaco em 1957 por *Walka Młodych* n. 6, ano IX, pp. 4).
- (2015a), "Teatro e Rituale" in *Testi 1954 – 1998, II- Il Teatro Povero*. Lucca : la Casa Usher. (primeira publicação em francês em 1968 por *France-Pologne* n. 28-29).
- (2015b), "Esercizi" in *Testi 1954 – 1998, II- Il Teatro Povero*. Lucca : la Casa Usher, (primeira publicação em francês em 1971 por *Action culturelle du sud est* n. 6).
- (2015c), "Risposta a Stanislavskij" in *Testi 1954 – 1998, II- Il Teatro Povero*. Lucca : la Casa Usher, (primeira publicação em polaco em 1980 por *Dialog* n. 5).
- Grotowski, Jerzy; Flaszen, Ludwig (1966), "Na Rynku czeka na nas ofiarowanie", *Słowo Polskie*, 288.
- Hastings, James (2003), *Encyclopedia of Religion and Ethics, Part 5*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- Huxley, Julian (1966), Ed. *Introduction to a Discussion on Ritualization of Behaviors in Animals and Man*. London: Royal Society.

- Induchoodan, N. C. (1996), *Ecological Studies on the Sacred Groves of Kerala*. Pondicherry: Pondicherry University.
- Jayarajan, M. (2004), "Sacred Groves of North Malabar", *Discussion Paper*, nº 92. Thiruvananthapuram: Centre for Development Studies.
- Jayarajan, V. (2008), *Theyyam: A Divine Dance Tradition of Kerala*. Deli: Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya, Pratibha Prakashan.
- Jung, Carl Gustav (2000), *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes. (primeira publicação em alemão em 1934).
- (2008), *O Eu e o Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, (primeira publicação em alemão em 1917 com o título *Zwei Schriften über Analytische Psychologie*).
- Kannan, K.P; Hari, K.S. (2002), "Kerala's Gulf connection: Emigration, remittances and their macroeconomic impact 1972–2000", *Trivendrum Working Papers*, 328. Trivendrum: Centre for Development Studies.
- Klostermaier, Klaus K. (1994), *A Survey of Hinduism: Second Edition*. Albany: SUNY Press.
- Kolankiewicz; Leszek (1978), *On the Road to Active Culture*. Breslávia: Instytut Laboratorium.
- Kott, Jan (1997), "Why Should I Take Part in the Sacred Dance?" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 134 – 140.
- Kottak, Conrad (2005), *Mirror for Humanity: A Concise Introduction to Cultural Anthropology*. Boston: McGraw Hill.
- Kumiega, Jennifer (1985), *The Theatre of Grotowski*. Londres: Mathuen.
- Kurup, K. K. N. (1973), *The Cult of Teyyam and Hero Worship in Kerala*. Calcutá: Indian Publications.
- (1986), *Teyyam, a Ritual Dance of Kerala*. Trivandrum: Government of Kerala, Dept. of Public Relations.
- (1988), "Peasantry and the Anti-Imperialist Struggles in Kerala", *Social Scientist*, 16(9), pp. 35-45.
- (1997a), *Aryan and Dravidian Elements in Malabar Folklore: A Case Study of Rāmavilliam Kālakam*. Trivandrum: Kerala Historical Society, (primeira edição em 1977).
- (1997b), *Aspects of Kerala History and Culture*. Trivandrum: College Book House.
- Lavy, Jennifer (2005), "Theoretical Foundations of Grotowski's *Total Act*, *Via Negativa*, and *Conjunctio Oppositorum*", *The Journal of Religion and Theatre*, 4(2), pp. 175 – 188.
- Lévi-Strauss, Claude (1992), *História do Lince*. Lisboa: Edições Asa.
- Malinowski, Bronislaw (1932), *Argonauts of the Western Pacific*. Londres: George Routledge & Sons.

- ---- (1988), *Magia, Ciência e Religião*, Lisboa: Edições 70.
- Maniyath, Jithesh (2006), "Forests of belief", *Kerala Caling*, Fevereiro, pp. 28 – 32.
- Mannathukkaren, Nissim (2013), "The rise of the national-popular and its limits: communism and the cultural in Kerala", *Inter-Asia Cultural Studies*, 14(4), pp. 494–518.
- Maturana, Humberto; Varela, Francisco (1995), *A Árvore do Conhecimento*. São Paulo: Editorial Psy II.
- McKenzie, Jon (2001), *Perform or Else*. Londres: Routledge.
- Menon P., Balakrisna (1998), *Matriliny and Domestic Morphology: A Study of the Nair Tarawads of Malabar*. Montreal: McGill University.
- Menon, A. Sreedhara (1979), *Social and Cultural History of Kerala*. Nova Deli: Sterling.
- ---- (2007) *A Survey Of Kerala History*. Kottayam: DC Books.
- Menon, T. Madhava (2002), *A Handbook of Kerala*. Thiruvananthapuram: International School of Dravidian Linguistics.
- Milbank, John (1999), "The Ethics of Self-Sacrifice", *First Things*, 1 de Março.
- Miller, Eric J. (1954), "Caste and Territory in Malabar", *American Anthropological Association*, 56(3), pp. 410 – 420.
- Moore, Melinda A. (1988), "Symbol and Meaning in Nayar Marriage Ritual", *American Ethnologist*, 15.
- Motta Lima, Tatiana (2005), "Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski", *Sala Preta*, 5, pp. 47 – 67.
- ---- (2008), *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ---- (2010), "Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade", Comunicação no VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénicas. São Paulo.
- ---- (2012), *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974*. São Paulo: Perspectiva.
- ---- (2013), "Apresentação: Para reler Grotowski", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2, pp. 6-19.
- Nambiar, Sita K. (1996), *The Ritual Art of Teyyam and Bhutaradhane*, Nova Deli: Navrang.
- Nayar, K. Balachandran (1974), *In quest of Kerala*. Thiruvananthapuram: Accent Publications.
- Osinski, Zbigniew (1986), *Grotowski and His Laboratory*. Nova Iorque: PAJ Publications.

- (1997), "Grotowski Blazes the Trails" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp. 385 – 403.
- Ouaknine, Serge (1970), "Le Prince Constant: Étude et reconstitution du déroulement du spectacle" in Jacquot, Jean (ed.), *Les Voies de la Création Théâtrale: Théâtre Laboratoire de Wrocław*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Padmanabhan, N. (2011), *Formation of Kerala Society and Culture*. Malappuram: Calicut University.
- Pallath, J. J. (1995), *Theyyam: An Analytical Study of the Folk Culture, Wisdom, and Personality*. Nova Deli: Indian Social Institute.
- Panikkar, Kavalam Madhava (1918), "Some Aspects of Nayar Life", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 48, pp. 254–293.
- Pereira, José Filipe, Villepoix, Christine De (1998). 'Metodologia versus Método'. *Cadernos*, 13.
- Pillai, S. G. K.; Pillai, R. M.; Damodaran, A. D. (1992), "Ancient metal-mirror making in South India", *JOM (Journal of Materials)*, 44(3), pp. 38-40.
- Pullapilly, Cyriac K. (1976), "The Izhavas of Kerala and their Historic Struggle for Acceptance in the Hindu Society", in Smith, Bardwell L., *Religion and Social Conflict in South Asia*. Leiden: E. J. Brill. pp. 24-46.
- Rajeev, P.I. (2007), "God's own country to house largest IT park", *The Indian Express* 3 de Março, Nova Deli.
- Reyes-Fournier, Elizabeth (2013) "Neurological and Behavioral Effects of Trance States" *Journal of Heart-Centered Therapies*, 16(1), pp. 53-69.
- Richards, Thomas (1995). *At Work With Grotowski on Physical Actions*. Londres: Routledge.
- Ruffini, Franco (2005), *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Bari: Laterza.
- Rycroft, Daniel; Dasgupta, Sangeeta (eds) (2011), *The Politics of Belonging in India: Becoming Adivasi*. Routledge: Nova Iorque.
- Sarma, K.V (1996), "Kollam Era", *Indian Journal of History of Science*, 31, pp. 93 – 99.
- Schechner, Richard (1977), "Towards a Poetics of Performance", in *Essays on Performance Theory*, New York: Drama Books Specialists, pp. 120 – 123.
- (1993), *The Future of Ritual, Writings on Culture and Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- (1997a), "Exoduction" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 460– 494.
- (1997b), "Introduction to part II" in Schechner, Richard; Welford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 207– 214.
- (2002), *Performance Studies*, London: Routledge.

- Schechner, Richard; Wolford, Lisa (ed) (1997), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge.
- Sharma, Arvind (2003), *The Study of Hinduism*. Columbia: University of South Carolina Press
- Slowiak, James; Cuesta, Jairo (2007), *Jerzy Grotowski*. Londres e Nova Iorque: Routledge
- Smith, Brian K. (2005), "Varna and Jati", in *Encyclopedia of Religion*, 14. Detroit: Macmillan.
- Smith, Vincent A.; Jackson, A. V. Williams (2008), *History of India in Nine Volumes: Vol. II*. Nova Iorque: Cosimo.
- Stepien, Joanna (1988), "Gdzie jest Grotowski", *Zycie Warszawy* 45 (27 Maio): Varsóvia.
- T.V., Chandran (2006), *Ritual as Ideology, Text and Context in Teyyam*, Nova Deli: D.K. Printworld.
- Tarabout, Gilles (2002), "Elaborations indiennes du temps", *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*. Paris: Somogy éditions d'art, pp. 193-204.
- Taylor, Charles (1992), *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Temkine, Raymonde (1972), *Grotowski*. Nova Iorque : Avalon Books, (primeira edição em francês de 1967 por La Cité, Lausana).
- Tharamangalam, J. (1998), "The Perils of Social Development without Economic Growth: The Development Debacle of Kerala India", *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 30(1).
- Thibaudat, Jean-Pierre (1995), "Grotowski, un véhicule du théâtre". *Liberation* (26 Julho). Paris.
- Thurston, Edgar (1909), *Castes and Tribes of Southern India*. Madras: Government Press.
- Toporkov, Vasili (2004), *Stanislavski in Rehearsal*. Londres e Nova Iorque: Routledge, (primeira publicação em russo em 1949).
- Trilling, Lionel (1972), *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turner, Victor (1969), *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter.
- (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca: Cornell University Press.
- (1987), *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque: Paj Publications.
- Uchiyamada, Yasushi (1995), *Sacred Grove (Kavu): Ancestral Land of "Landless Agricultural Labourers" In Kerala, India*. Londres: University of London.

- Vadakkiniyil, Dinesan (2010), "Images of Transgression: *Teyyam* in Malabar" in *Social Analysis*, 54(2), pp. 130-150.
- Verde, Filipe (2009), *Explicação e Hermenêutica*. Coimbra: Angelus Novus.
- Weiner, Myron (2001), "The struggle for equality: caste in Indian politics", in Kohil, Atul, *The Success of India's Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitehead, Tony Basic (2005) "Basic Classical Ethnographic Research Methods", *Cultural Ecology of Health and Care*. Mariland: University of Maryland.
- Wolford, Lisa (1996a). *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi.
- (1996b). *The Occupation of the Saint: Grotowski's Art as vehicle*. Evanston: Northwestern University.
- (1997a), "Introduction to part IV" in Schechner, Richard; Wolford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 367 – 375.
- (1997b), "Introduction to part III" in Schechner, Richard; Wolford, Lisa (ed.), *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge. pp 283 – 293.

ANEXOS

Diário de Estudo de Campo

DIÁRIO DE ESTUDO DE CAMPO

Neste diário registro as impressões e informações recolhidas durante o Estudo de Campo da tradição ritual do Theyyam. Nesta viagem de estudo tenho a companhia da minha esposa, Madina Ziganshina, que será decerto uma preciosa mais-valia, para o meu estudo e para a minha felicidade. Junto com as minhas impressões registarei decerto também as impressões que ela me for transmitindo nas discussões que conto que venhamos a ter.

31 de Dezembro de 2014 / 15 de Dhanu de 1190¹ / Quarta-feira

Partida de Aveiro em comboio às 19.30. Temos uma longa viagem pela frente: chegaremos a Cochim, primeira etapa de “aclimatação”, no dia 2 de Janeiro cerca das 16.00. Se descontarmos as cinco horas e meia de diferença horária, serão cerca de trinta e nove horas em trânsito. Aproveito a viagem para reler sobre metodologia, aí incluídas as indicações sobre o Diário de Estudo de Campo:

“The daily recording of fieldnotes is important to the ethnographic process so that various components will not be forgotten. This process of recording fieldnotes facilitates the iterative process in ethnography, as questions emerge from the findings that are then viewed as important, and can help in the formulation of new or supplemental questions that furthers the assurance of emically valid products. The continuous recording of fieldnotes is also important because of the ethnographer’s perspective that his or her product (findings) is interpretive, and those interpretations will often change over the duration of the fieldwork process. This occurs because early interpretations are often colored by paradigms that the ethnographer brings to the field. As he or she goes through the process of emically learning the cultural system being studied, they often find that later interpretations of the same phenomena differ from those earlier interpretations” [Whitehead, Tony (2005), ‘Basic Classical Ethnographic Research Methods’, *Cultural Ecology of Health and Care*, Maryland: University of Maryland, pp.8].

1 de Janeiro de 2015 / 16 de Dhanu de 1190 / Quinta-feira

Em trânsito.

¹ O calendário Malaiala será da maior importância no Estudo de Campo. Uso a versão utilizada no Norte de Querala que, neste mês de Dhanu (Sagitário), difere em um dia da versão usada no Sul do Estado. No mês seguinte, Makaram, os dois calendários acertam, uma vez que o mês de Dhanu tem, no Sul, um dia a mais do que no Norte.

2 de Janeiro de 2015 / 17 de Dhanu de 1190 / Sexta-feira

Chegada a Cochim.

3 de Janeiro de 2015 / 18 de Dhanu de 1190 / Sábado

Dia de descanso em Cochim.

4 de Janeiro de 2015 / 19 de Dhanu de 1190 / Domingo

Visita à Bienal de Arte de Cochim.

5 de Janeiro de 2015 / 20 de Dhanu de 1190 / Segunda-feira

Continuação da visita à Bienal de Arte de Cochim.

6 de Janeiro de 2015 / 21 de Dhanu de 1190 / Terça-feira

Viagem de comboio em 2ª classe sem ar condicionado, de Ernakulam para Payyanur. 07.40 -> 15.00, se o horário for cumprido; 7 horas e 20 minutos para cerca de 300 km, dá uma média de 40Km / hora. Do comboio avistámos o Kerala Kalamandalam (academia de *kathakaly*), bastante longe da estação de Thrissur e próximo da estação de Shoranur Junction.

Chegada a Payyanur. O condutor que Santhosh enviou para nos buscar à estação não conhecia o caminho e demorou o dobro do tempo necessário para nos levar a Vengara. Na última parte do percurso fui eu a indicar-lhe o caminho. Cobrou-me 800 INR, que é cerca de três vezes o preço normal.

Vengara. A casa de Santhosh está em fase final de obras. Um palácio de mármore e decorações elaboradas, cheio de pó de cimento e a cheirar a tinta.

Santhosh Thayale Purayil é o mentor de Travel Kannur, uma organização / empresa que tem por objectivo promover o turismo cultural em torno do culto do Theyyam e, ao mesmo tempo, promover o estudo desta prática ritual. Os propósitos de Santhosh são por vezes contraditórios: por um lado o Theyyam é a sua religião e entende que não se deve ganhar dinheiro com esta prática. Por outro lado há meia dúzia de guias / condutores / intérpretes que ganham a vida a levar turistas às cerimónias de Theyyam. De qualquer das formas, Santhosh é um patrocinador do meu Estudo de Campo, uma vez que me cede gratuitamente a sua casa (Santhosh vive no Dubai, onde é alto quadro numa empresa comercial de capitais indianos) e será um dos meus mais fiáveis informantes.

Fomos recebidos pelo sr. Narayanan, sogro de Santhosh. Estamos excelentemente instalados mas ainda não temos ligação à Internet. Passou um elefante junto à casa; é o elefante do templo vizinho onde esta noite haverá uma cerimónia. Diálogo com

Narayanan: “havam de ir ver uma cerimónia ao templo, é muito bonita”; “já tentei visitar o templo, há dois anos atrás. O sacerdote foi muito atencioso, ofereceu-nos chá mas não nos deixou entrar no templo por não sermos hindus”; “hã, pois...”; “não faz mal, percebo que as pessoas precisam de privacidade para praticar a sua religião”; “pois no templo não deixam entrar qualquer um; não é como no Theyyam; aí querem muita gente; mas o Theyyam é só entretenimento”.

Conheci os vizinhos da frente Pradeep e Saridha. Dei uma volta pelo bairro a cumprimentar vizinhos que já conheço: Chandu e a esposa, Manju e Shimna.

Vengara é uma aldeia dispersa, contida numa circunferência com um raio de aproximadamente 1 ½ Km. Pequenos aglomerados com 30 a 50 fogos alternam com campos cultivados, plantações de coqueiros e bosques em estado selvagem. O quadrante sudoeste é ocupado pela comunidade islâmica, principalmente vocacionada para o comércio e os ofícios artesanais. Os restantes, cerca de 70 % da população, são hinduístas. Na zona norte vive um pequeno núcleo de pescadores que exerce a sua faina no rio Perumba. O restante da aldeia é povoado por agricultores ou filhos de agricultores que trabalham na administração pública ou nos serviços nas cidades próximas. Como no resto de Querala, verifica-se uma forte emigração para os países do Golfo Pérsico e por todo o lado se encontram sinais de enriquecimento rápido.

Vengara será o epicentro do meu Estudo de Campo que se desenvolverá sensivelmente no triângulo definido por Cananor, 25 km a sul, Thaliparamba, 15 km a leste e Payyanur, 12 km a norte (ver Imagem 1).

7 de Janeiro de 2015 / 22 de Dhanu de 1190 / Quarta-feira

Encontro com Giorgio De Martino.

Informações recolhidas:

- O Prof. Dinesan Vadakkiniyil vive em Payyanur. É amigo de Santhosh; foi colega de trabalho de Narayanan antes de ir estudar para a Noruega.
- Pedir opiniões sobre Buta Kola (Kernataka).
- Sítio Pré-histórico, Kasaragod ou Waianad, megalítico ou rupestre (perguntar na Academia de folklore). Possível informação em Kurup.
- KV Nambiar, entrevista por Pallai, nos anexos da tese.

8 de Janeiro de 2015 / 23 de Dhanu de 1190 / Quinta-feira

Aluguer de uma scooter.

Entrevista semi-estruturada com Shyju Valsan Kaniyal, no Mykeel Sri Karimkuttysastham Temple, Pulimparamba (ver anexo Entrevistas).

9 de Janeiro de 2015 / 24 de Dhanu de 1190 / Sexta-feira

Visita à Kerala Folklore Academy. Fomos recebidos pelo Secretário, sr. Pradeep Kumar. O Museu confirma a minha má impressão anterior: uma colecção de fotos velhas e mal contextualizadas, manequins a imitar Theyyams de cuja fidelidade tenho dúvidas, o pessoal não tem competência para explicar a fraca colecção. Um pró-forma institucional cumprido.

Observação / Participação na cerimónia semanal do Railway Sree Muthappan Kshethram, Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 09 / Jan / 2015 Nome do Evento Cerimónia Semanal (sexta-feira)
 Tipologia oração (pooja) Duração 45 minutos
 Localidade Cananor Templo Railway Sree Muthappan Kshethram
 Comunidade do Templo o templo é propriedade dos caminhos-de-ferro indianos e é administrado por membros da comunidade local (não de um específico *jati* ou *tharavadu*). Muthappan tem o direito de construir os seus templos nos terrenos do caminho-de-ferro no Norte de Querala por uma história passada com um administrador dos caminhos-de-ferro que se tornou devoto.
 Comunidade dos performers Vannan
 Horário da observação 15.30 / 16.45
 Entidades encarnadas Sree Muthappan

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Bom
	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	Bom
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Muito Bom
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	Simbólico, boa solução (1)

	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	Sem dados
Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	Bom
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Constante e atenta
	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Fervorosa, Crente
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados
Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Bom
	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Muito bom
	Thottam	Qualidade do canto, transe e performatividade	(2)
	Acompanha/º	Adequação do comportamento dos auxiliares	Bom
	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Sem dados
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	Muito bom
	Oficiante (3)	Madayan (um oficiante co-performer característico do culto de Muthappan)	Muito bom

	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	N. A.
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	N. A.
	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Excelente
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Muito bom

Notas:

- (1) – Eram vendidos aos crentes saquinhos plásticos com o que parecia ser grão-de-bico torrado e que era tomado como comida ritual, numa espécie de versão ‘*snack*’. Mais tarde confirmei que isto é o ‘*prasadam*’ de Muthappan e que é a comida ritual desta divindade.
- (2) Não me pareceu que fosse realmente um *thottam* mas a performance continha várias passagens recitadas pelo Theyyam. A qualidade da execução vocal não foi extraordinária.
- (3) O Madayan é um co-performer no culto de Muthappan; teve uma importância muito grande neste ritual. A dado ponto, recebeu bênçãos do Theyyam (ou foi-lhe transferida uma ‘força’ ou ‘identidade’) e as suas armas e executou uma dança muito vigorosa, enquanto o Theyyam permaneceu imóvel em frente ao santuário.

A cerimónia do templo da estação de caminhos-de-ferro de Cananor reveste-se de uma peculiaridade: acontece todas as sextas-feiras, ao longo de todo o ano, às 16.00. Sree Muthappan (ver Imagem 2) é a única deidade que habita este templo e é uma das divindades mais veneradas na região.

O templo situa-se a sul do edifício central da estação ferroviária, rodeado por uma área destinada a estacionamento e a cerca de 30 metros das linhas de caminho de ferro. Virado a Norte fica o edifício principal do templo, onde se situarão zonas administrativas, técnicas e logísticas.

Em frente a este edifício há um terreiro coberto com cerca de 30m por 20m, rodeado por um muro de aprox. 1.20m com um degrau que serve de assento. No interior do recinto há um santuário central, dedicado a Muthappan, um *kudimera*, isto é, uma coluna simbólica alta, que “rompe” o telhado e se prolonga para fora dele, característica dos templos bramânicos mas que não encontrámos em templos familiares e cujo nome se traduz literalmente por pau-de-bandeira, um altar com um *lingam* (símbolo fálico que representa Shiva), fechado por uma redoma de vidro, e um poço. A entrada do recinto é a Leste e é nesta direcção que estão orientados o santuário e o altar, alinhados.

Em frente à entrada do recinto há um quadrado de terreno mais elevado, com cerca de 8m de lado, murado e encerrado por um gradeamento. No interior deste quadrado crescem duas árvores de grande porte. A sul deste recinto há mais um santuário.

Cheguei ao templo com antecedência para observar o local e me preparar para observar e participar na cerimónia. Esta começou pontualmente à hora determinada e durou aprox. 45 min. após os quais Muthappan sentado no seu *peedam* (banco / trono / altar) distribuiu bênçãos a duas filas de crentes (uma de homens, outra de mulheres).

A cerimónia estava bem organizada, em termos de pontualidade, decoro, fluidez do ritual, etc. Os participantes não ultrapassaram as 80 pessoas e mantiveram-se separados em dois grupos, não muito rígidos, com as mulheres a norte e os homens a sul. Os participantes vieram claramente cumprir um acto religioso e não observar folclore, mantendo-se atentos e seguindo o ritual com uma atitude fervorosa.

Em termos performativos a cerimónia pareceu-me muito boa, com os músicos concentrados e muito energéticos.

A dança de Muthappan foi energética e rigorosa. Mas a dança do co-actuante a quem Muthappan entregou as armas e em quem, de alguma forma, delegou funções, foi muito mais energética e evidenciou sinais de extasia religiosa.

A característica geral é a de uma cerimónia concentrada, sintetizada, que decorre com grande fluidez e onde não há necessidades logísticas ou preparações que interrompam a performance.

Hipótese de investigação: o peso colocado à cintura 'potencia' a dinâmica corporal. O centro de gravidade fica reforçado pelo peso da veste, estimulam-se pulsões. A verificar.

10 de Janeiro de 2015 / 25 de Dhanu de 1190 / Sábado

Dia de escrita, planificação e organização. Constato a necessidade de aprofundar o conhecimento do calendário malaiala para compreender as datas e horas das cerimónias.

Às 22.00 partimos para uma observação participante.

11 de Janeiro de 2015 / 26 de Dhanu de 1190 / Domingo

Chegámos à aldeia de Vellakkeel cerca das 22.40 do dia 10 de Janeiro. Os habitantes mostraram-se logo extremamente hospitaleiros, convidaram-me a estacionar a scooter no pátio de uma casa privada e indicaram-me o caminho para o *kavu*.

No *kavu* fomos imediatamente recebidos por um membro do *tharavadu* que se colocou à nossa disposição para tudo de que necessitássemos. O líder do *tharavadu*

veio depois cumprimentar-nos. Era um cavalheiro idoso e distinto, com um inglês fluente e elegante, com uma extrema simpatia e humildade carismáticas.

Estava já a decorrer o *thottam* de Kathivannur Veeram, a entidade a quem é dedicado o templo.

Observação / Participação parcial na cerimónia anual de Chera – Vellakkeel Theeyakandi Kathivanoor Veeran Temple

Ficha de Observação de Evento

Data 11 / Jan / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração aprox. 20 horas (2º informantes)

Localidade Vellakkeel Templo Chera – Vellakkeel Theeyakandi Kathivanoor Veeran

Comunidade do Templo Thiyya (tharavadu: Theeyankandi)

Comunidade dos performers Vannan e Malayan

Horário da observação 22.45 (10 Jan) / 07.30 (11 Jan)

Entidades encarnadas Gurukkal Theyyam

Kathivanoor Veeran

Gulikan Theyyam (2º informantes, não observado)

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Muito Bom
	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	Muito Bom
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Muito Bom
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	(1)
	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	Excelente (2)

Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	Bom
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Não Constante mas atenta
	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Fervorosa, Crente
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados
Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Bom
	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Muito bom
	Thottam	Qualidade do canto, transe e performatividade	Bom (3)
	Acompanha/º	Adequação do comportamento dos auxiliares	Bom
	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Bom
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	
	Gurukkal Theyyam	Descrição abaixo	Bom

	Kathivanoor Veeran	Descrição abaixo	Bom
	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	Muito Bom
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	N. A.
	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Bom
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Muito bom

Notas:

- (1) À hora a que chegámos parecia já ter havido uma refeição e foi-nos perguntado se queríamos comer. Como tínhamos acabado de jantar, recusámos polidamente. Ao longo da noite foi-nos oferecido chá. Pela noite estava a ser preparada uma grande quantidade de saquinhos de papel pardo com uma mistura de tiras de coco, bolinhos fritos de arroz e açúcar e flocos de arroz que, foi-me explicado, seria oferecido a toda a assistência no dia seguinte. Foram-nos oferecidos vários saquinhos. Esta comida tem valor simbólico, chama-se *pori* e é a comida ritual (*prasadam*) que corresponde a Kathivanoor Veeran.
- (2) O recinto tinha iluminação eléctrica, discreta, mas em vários momentos mais intensos da performance os membros da organização desligaram as lâmpadas para reduzir ainda mais a iluminação eléctrica. A performance de Kathivanoor Veeran foi quase totalmente executada sem iluminação eléctrica, alumiada apenas com feixes de folhas de coqueiro secas (*olachootu* ou *chootu*). O *thottam* foi amplificado e difundido por colunas de som mas sem exagero no volume. Não houve fogo-de-artifício.
- (3) O *thottam* de Kathivanoor Veeran foi executado em duas partes. Abaixo descreveremos o *thottam*.

O *kavu* é pequeno: o terreiro e edifícios ocupam uma área de cerca de 40m por 20m. Consiste num edifício principal, que é a sede do *tharavadu*, à direita do qual um toldo e uma cerca de folhas de coqueiro entrançadas delimitavam uma área de cozinha / refeitório; à esqª do edifício principal situa-se o santuário principal e à esqª desta uma cerca de palmeiras e folhagem delimitava o vestiário dos performers. Junto a este, um altar de cimento com uma pedra preta encastrada (*thengha kallu*, literalmente pedra de cocos, ver Imagem 9). No extremo oposto um santuário mais pequeno, virado para o interior do recinto. Em frente a este e mais ou menos em frente à extremidade esqª do edifício principal, um altar em cimento

com uma coluna no centro. Este altar é o templo das entidades 'Veeran', os guerreiros. 'Chera' no nome do templo refere-se a um pequeno lago para abluções mas não vi nenhum nas imediações.

Quando chegámos ao *kavu*, cerca das 22.40, o *thottam* de Kathivanoor Veeran tinha já começado; estava a ser executado pelo performer (*teyyakaran*) e mais dois cantores / percussionistas, ambos idosos.

Às 00.30 estes dois cantores / percussionistas retiraram-se e foram substituídos por quatro percussionistas (*chendakkaran*, tocador de *chenda*, tambor) e um tocador de *cheena kool*, um instrumento de sopro (ver Imagem 50), todos jovens. O *teyyakaran* parou de cantar e dedicou-se a beber grandes quantidades de álcool, que ofereceu também aos músicos. Começou a dançar. Um assistente ilumina-o com um archote de *olachootu*.

O performer parecia-me pouco ágil e demasiado idoso; pensei que tivesse cerca de 40 anos. Mais tarde informaram-me que tem mais de 65 anos e é um *teyyakaran* muito apreciado na região. Considerada a idade do performer, a sua desenvoltura foi afinal notável. Desde o início da minha observação o *teyyakaran* manteve o *madelam* (tamborete) à cintura. Às 00.45 retira o *madelam* e dança com escudo e *churika* (espada curta). Os organizadores diminuem a iluminação eléctrica, prevalece a luz dos *chootu*.

Os assistentes estão atentos, poucos ou nenhuns fazem fotos.

O *teyyakaran* executa alguns movimentos de grande agilidade: por exemplo, acororado, "salta à corda" brandindo a *churika* junto ao solo e passando-a por baixo dos pés quando salta. Dança com o chicote de tiras metálicas.

Às 01.35, em frente ao santuário principal, entrega as armas a Gurukkal Theyyam que encadeia imediatamente. Voltam a ligar a iluminação eléctrica.

O *teyyakaran* idoso retirou-se para o vestiário; pude entrever que estava prostrado no chão, exausto. Uma nota: enquanto durou o *thottam* antes descrito, o *teyyakaran* que iria executar Gurukkal Theyyam foi maquilhado e vestido junto ao santuário mais pequeno, à vista de quem estava presente (veja-se Imagem 3); mostrava algum desconforto. O *teyyakaran* mais idoso, que executaria Kathivanoor Veeran, foi vestido e maquilhado sempre no vestiário.

Depois de receber as armas, Gurukkal Theyyam executou uma dança energética em frente ao santuário principal. Depois subiu os degraus até à entrada do santuário e tocou a sineta e saiu um membro do *tharavadu* com quem foram trocadas bênçãos. Os membros seniores do *tharavadu* estavam alinhados no terreiro e o Theyyam foi abençoá-los. Entretanto, outros membros da organização preparavam o altar térreo (*kothirithattu*) para o sacrifício de sangue.

O Theyyam prosseguiu a abençoar toda a assistência, recebendo oferendas em dinheiro. Veio abençoar-me: colocou-me nas palmas das mãos pétalas que retirou do toucado e depois tocou-me com o *churika* na cabeça.

01.52 Sentado no *peedam* junto ao altar térreo para o sacrifício, usa uma sineta na mão esquerda. Abre um livro e faz que escreve com a flecha. Abluções, gestos simbólicos. É-lhe apresentada uma galinha preta; com uma faca vulgar arranca algumas penas do pescoço; depois corta-lhe o pescoço (mas antes, com um gesto imperativo, mandou que parassem de filmar a duas pessoas que o faziam não muito longe). Mais gestos simbólicos, abluções (lava as mãos), bênçãos aos auxiliares.

Vai ao santuário, toca a sineta. Do vestibulo do santuário entoa uma longa rícita que me parece em malaiala arcaico.

02.00 Os músicos retiram-se, a performance durou menos de meia hora. O Theyyam entra no edifício principal onde se encontram as mulheres e crianças do *tharavadu* onde se demora mais de meia hora a falar e abençoar os presentes.

Às 02.45 entrega as armas no santuário, abençoa os presentes e retira-se.

Entram imediatamente os músicos e o *teyyakaran* mais idoso. Começa a segunda parte do *thottam* de Kathivannur Veeran.

A assistência já se retirou, só estão presentes os membros da organização e a trupe de actuates. Algumas pessoas dormem.

O *teyyakaran* ganhou nova energia; entre as partes da recitação cantada, bebe *toddy*. A percussão está completa (quatro instrumentos), só o performer canta. O *madelam* (tamborete) está à cintura.

03.05 retira o *madelam* e pega em armas (espada curta e escudo) e dança. Depois sobe ao santuário e recebe uma chama acesa dentro de uma folha de bananeira. Vai visitar os vários altares e santuários com a chama na mão direita e o *valkannadi* (espelho ritual em bronze) na mão esquerda. Às 03.10 retira-se para o vestiário levando a chama e o *valkannadi*.

A próxima fase do programa acontecerá cerca das 05.35; temos cerca de 2 horas e meia de interregno; varre-se o terreiro, preparam-se os altares; um grupo prepara os saquinhos de papel pardo com doçarias antes referidos. O performer saiu do vestiário, passeia, toma ar, conversa casualmente; não há continuidade na sua condição performativa.

Preparam-se tochas embebidas em óleo de coco. Alguns dos organizadores estão notoriamente embriagados e oferecem-me bebida, que recuso. À excepção do consumo pelo *teyyakaran* e pelos auxiliares durante a performance, todo o consumo de álcool é discreto, se não furtivo.

A Madina propõe-me uma hipótese: a hora do começo do Theyyam coincidirá com a Lua a atingir o zénite. Um membro da hierarquia do *tharavadu* confirmou-me esta hipótese. Preciso de estudar melhor o calendário malaiala pois todos estes horários estão aí indicados.

Sobre o altar dedicado a Kathivannur Veeran foi construída uma estrutura com caule de bananeira onde foram espetadas tochas. A estrutura foi decorada e aspergida com óleo e com o sangue recolhido no anterior sacrifício. Os homens do *tharavadu* fizeram uma fila em frente ao altar e executaram vários gestos

simbólicos e contornaram-no, sempre em fila, por 3 voltas completas; voltam a executar gestos em frente ao altar.

05.10 Os dois recitadores / percussionistas mais velhos começam uma recitação em malaiala arcaico. Começaram a chegar pessoas para assistir mas não chegam a cinquenta. Mais tarde, no auge do ritual, a assistência não chegará às oitenta pessoas. Boa qualidade do canto, é pena a amplificação roufenha. Os cantores bebem álcool entre as estrofes.

05.45 Reduzem a iluminação eléctrica, soam sinetas. Os membros do *tharavadu* vão em fila ao vestiário, entram e demoram-se cerca de 10 min. Durante este tempo o canto continua, cada vez mais vigoroso. Acendem-se as tochas sobre o altar de Kathivannur Veeran. Há muita agitação dentro do vestiário (*aniara*) mas não posso observar. Quando os membros do *tharavadu* saem do vestiário, o canto acelera, toda a iluminação eléctrica é desligada; os dois cantores / percussionistas são substituídos pelos quatro percussionistas e o tocador de *cheena kool*.

Entra Kathivannur Veeran, entidade a quem é dedicado este templo e portanto o mais importante do programa do *kaliyattam*. Dança muito vigorosa, principalmente em torno do seu altar, que tinha sido preparado com tochas, dura quase uma hora. Iluminação: apenas fogo das tochas e archotes de *olachootu* (veja-se Imagem 4).

06.45, membros da organização dispõem-se à volta do terreiro com três galos. O Theyyam abençoa os galos e os homens que os seguram; arranca penas do pescoço, à mão; usando o *churika*, corta a crista a cada um dos galos e vai depositá-las sobre o altar onde ardem as tochas. Arranca a cabeça a cada um dos galos à mão. As cabeças decepadas são depositadas sobre o mesmo altar.

Cerca das 07.00 os músicos retiram-se. O Theyyam entra no edifício principal onde o esperam as mulheres e crianças do *tharavadu*. A assistência retira-se. Despeço-me dos membros do *tharavadu* que me repetem que serei sempre bem-vindo.

Outras informações recolhidas: O *peedam* (banco ritual usado pelos Theyyams como trono e também como altar) é propriedade do *kavu*, assim como as armas usadas pelos Theyyams.

Este templo foi fundado há cerca de 30 a 40 anos.

Uma última impressão: este não é um *kavu* rico nem com muitos membros. O *kaliyattam* não comporta muitos Theyyams. Mas tudo o que foi feito durante a minha observação tinha um toque de bom gosto (o apagar das luzes, a ausência de fogo-de-artifício, por exemplo). Informaram-me que neste *kavu* é requerida expressamente a presença do performer mais idoso, que tem fama e credibilidade a nível da região.

Saí desta observação com muito boa impressão do que se desenrolou, apesar de a performance não ter a espectacularidade que já encontrei noutras ocasiões.

Fui-me deitar às nove horas e passei o resto do dia a dormir. Cerca das 17.00 acordei e comecei a organizar as minhas notas mas estava confuso por ter dormido todo o dia.

Apesar de não poder confirmar a credibilidade da fonte, achei por bem transcrever aqui o mito de Kathivanoor Veeran, um antepassado mitificado pelos malaialas pelos seus feitos de guerra:

The legend of Kathivanoor Veeran has its origin in Manigramam, Mangatt of Kannur District. The protagonist (Manthappan) was the child of Chakki and Kumarappan. He was born on a festive occasion in the village. He was also a great Kalari exponent and warrior. As he grew older his merry making ways and lack of sense of duty distanced him from his father. One day when Kumarappan questioned his ways while having food, he decided to quit home. Manthappan went towards Kudagu (Coorg) along with his friends. Though they left him halfway through, helped by a Kudava named Kalamman he managed to find his uncle's house in Kathivanoor. His Uncle and Aunt welcomed him and loved him as their own son. Manthappan in turn worked hard on the fields along with his nephew. He fell in love with a woman named Chemmarathy and expressed his desire to marry her. His Uncle and Aunt agreed. His aunt advised Chemmarathy to never keep him hungry as that was one thing which made him immensely angry and lose control of his senses. Manthappan used to roam around and return home late from his journeys to the market to sell his farm produce and this always irritated Chemmarathy. On that day too she warned him "Don't wait till it's dark. Don't forget to come straight back". It was dusk time and darkness had set in. Chemmarathy kept waiting for Manthappan ...doubts raised their hood like snakes in her mind. Mind filled with fear and sadness she started sobbing, exhausted she went to sleep. Past midnight and tired from his long journey, Manthappan came and knocked on the door, irritated and angry Chemmarathy did not open the door and kept nagging him with words. Angry, Manthappan kicked open the door and went inside. War of words continued from both for some time. Later, hungry and eager Manthappan sat in front of steaming hot rice and just as he was about to eat, came the loud noise and movement of people outside. They were shouting "Army is coming ... Kudagu army is coming!" The warrior that he was, Manthappan got up in haste without having any food. Thinking of family deities he prepared for battle, taking his sword, shield and other weapons he jumped out, legs caught in the entrance step he lost his footing and fell down, his head hit the wooden step and blood flowed from his head. Seeing this Chemmarathy told him - "If you see blood when you set out for a battle, you are bound to die". She went on to say that the Kudavas will slay him to pieces. Hearing these cruel words from his wife he looked back and with a smile he retorted - "Let all your words come true". Manthappan stormed the battle field, and like a wild elephant in a sugar cane field, destroyed everything which came before him in the

form of Kudavas. He fought bravely alongside his brethren and victory was soon theirs. They returned from the battle field celebrating and leaving the Kudavas to lick their wounds. Manthappan though was not in a celebratory mood, seeing their hero not joining the celebrations, they asked the reason. Manthappan had lost his ring finger in the battle. He ran back to the battlefield alone to get his slain finger back. Seeing Manthappan running back to the battle field alone, the bitter, revenge seeking Kudavas surrounded and attacked him. Dozens of stealthy swords swung back and forth and cut him to pieces. They threw his body parts all over the place. Legend has it that in the Kadivanoor Tharavadu there were omens and they found and recognized the ring finger there. His uncle and aunt were inconsolable, they along with the villagers flowed to the eastern valley of Kudagu Hill. There his bereaved Malayala army brethren had collected of what was leftover of his body and were waiting for his family to do the final rites. By this time Chemmarathy too had heard of the incidents and came running to the valley. The whole village was in tears remembering the brave Manthappan. Chemmarathy could not hold her sorrow back and she jumped into her beloved's pyre. Manthappan was now a legend and hailed as "Kathivanoor Veeran". The theyyam of Kathivannor Veeran is a breathtaking one and widely regarded as the most spectacular. The original enactment has lots of acrobatic movements having a Kalari background.

Fonte: <http://malayalalokam.com/mlcmsj/art-forms-of-kerala-other-indian-states/theyyam-folk-art-of-kerala-/463-kathivanoor-veeran-legend-and-photos.html>

Publicado por: Dr. R. C. Karipath

12 de Janeiro de 2015 / 27 de Dhanu de 1190 / Segunda-feira

Organização de notas e fotos.

Vídeo-conferência com Santhosh;

Informações recolhidas:

Santhosh pertence ao *jati* dos Vannan e a sua família possui um *kavu* (não activo e que Santhosh quer recuperar quando voltar para Querala) aqui perto da casa. O pai de Santhosh fazia de Madayan (co-actuante do ritual de Muthappan) e passou a responsabilidade ao filho mais velho da sua irmã (embora Santhosh não reconheça uma linhagem matrilinear na herança da função, apenas porque era o familiar em melhores condições para herdar a função).

Chandu, outro dos vizinhos, é Malayan.

Para Santhosh 90% dos organizadores de *kaliyattams* são do partido comunista. Quanto aos performers, são 100%.

Tipologias das cerimónias com Theyyams:

A cerimónia semanal no templo da estação de caminho-de-ferro, bem como a cerimónia diária em Parassinikadavu não são um *kaliyattam*, apenas uma oração (*puja*) em favor dos crentes. Esta performance do Theyyam não é completa. Nestes locais acontecem também *kaliyattams* anuais, com a performance do Theyyam completa.

O *kalliyattam* acontece a cada ano numa data fixa do calendário malaiala; pode não acontecer um ou dois anos, se a comunidade não tiver condições para o fazer, ou pode a comunidade escolher passar a fazer o *kaliyattam* apenas de dois em dois ou de três em três anos. Mas pode sempre reverter esta decisão porque o *kaliyattam* é, por definição, uma cerimónia anual.

Perumkaliyattam (*perum* = grandioso) é um grande festival que acontece com uma periodicidade mais alargada: há os que acontecem a cada quatro anos ou outros que acontecem a cada vinte e quatro anos e, entre estes, diferentes tipos de intervalos definidos por razões astrológicas.

Theyyam Koodal (literalmente, visita do Theyyam) é quando o Theyyam vem a casa de uma família desempenhar uma função específica.

13 de Janeiro de 2015 / 28 de Dhanu de 1190 / Terça-feira

Estudo e planificação. Estudo do calendário malaiala; descubro que tenho estado a seguir um calendário do Sul de Querala que tem uma diferença de um dia em relação ao calendário do Norte. Parecia-me que as datas anunciadas para os *kaliyattams* no site de Travel Kannur estavam erradas e não percebia porquê... Fui olhar para um calendário de parede que tinha comprado (mas a que ainda não tinha prestado atenção) e verifico que sou eu que estou errado: o calendário que tinha descarregado da Internet tem um atraso de um dia e um dia a mais neste mês de Dhanu. No próximo mês, Makaram, os dias voltam a coincidir.

Passo a prestar atenção apenas ao calendário de parede que é o calendário Kollam do norte.

14 de Janeiro de 2015 / 29 de Dhanu de 1190 / Quarta-feira

01.30, partimos para uma observação participante. Depois de andarmos de scooter por cerca de duas horas e meia regressamos a casa às 04.00 por não termos conseguido encontrar o *kavu* que procurávamos.

08.15, partimos para Pulimparamba para observar o *adeyalam*.

Observação / Participação na cerimónia da entrega do Adeyalam no Mykeel Sri Karimkuttysastham Temple, Pulimparamba, Thaliparamba, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 14 / Jan / 2015

Tipologia entrega do Adeyalam Duração aprox. 20 min

Localidade Pulimparamba Templo Mykeel Sri Karimkuttysastham

Comunidade do Templo Thiyyas

Comunidade dos performers Malayan / Vannan

Horário da observação 09.00 / 09.50

Quando chegámos ao templo estavam reunidos cerca de meia dúzia de homens em atitude informal. Foram chegando mais homens até serem cerca de uma dúzia. Algumas mulheres da família do líder do templo estavam ocupadas no interior do edifício e serviram *chai* e doçarias. Não havia nada de cerimonial ou negocial na atitude dos presentes.

Cerca das 09.30 todos nos dirigimos, homens e mulheres, para a extremidade do *kavu* onde se encontra o túmulo do fundador. No degrau da campa havia uma espécie de altar, com a fotografia do fundador, Sri Mykeel Kunhappu Vaidyar, lamparinas de óleo, umas folhas de bananeira a servir de bandeja, com uma nota de 100 rúpias em cada, e um prato com arroz cru. O líder do *tharavadu*, sr. Valsan Kaniyal, prostrou-se junto à campa do seu pai e rezou durante poucos minutos. Depois pegou no prato com arroz e depositou nas palmas das mãos de cada um dos presentes uma pequena quantidade de grãos de arroz. Todos procedemos para lançar o arroz sobre a campa. De seguida o senhor Valsan Kaniyal pegou em cada uma das folhas com dinheiro e entregou-a solenemente a cada um dos *teyyakaran* trocando breves palavras a que aqueles respondiam com uma afirmação. Suponho que um diálogo do tipo: “ajudas-me a honrar a memória do meu pai fazendo encarnar tal Theyyam neste *kavu*?” “sim”. À medida que recebiam a folha com o dinheiro os performers faziam tenção de se retirar, cumprimentando solenemente os membros do *tharavadu* e os restantes performers (dobrando-se e tocando os pés da pessoa cumprimentada, sinal de maior respeito). O Sr. Valsan Kaniyal tirou um rolo de notas da cintura e distribuiu dinheiro pelos membros da sua família.

A cerimónia tinha acabado. O sr. Valsan Kaniyal retirou-se para o compartimento que lhe serve de escritório no edifício do templo e os performers seguiram-no. Iniciou-se uma discussão que tinha todas as características de negocial. Falava-se alto, gesticulava-se, alguns faziam tenção de voltar as costas ofendidos. Enfim, a mímica própria de um bazar. Foi-nos polidamente sugerido que não havia mais nada a ver neste dia.

Esta cerimónia ocorreu exactamente um mês antes do início do *kalliyattam* (29 de Makaram).

15 de Janeiro de 2015 / 1 de Makaram de 1190 / Quinta-feira

2ª parte da entrevista semi-estruturada com Shyju Valsan Kaniyal no Mykeel Sri Karimkuttysastham Temple, Pulimparamba.

O chão do terreiro do *kavu* estava a ser retocado com bosta de vaca. A bosta estava diluída em água num balde que uma senhora despejava no chão e varria com uma vassoura de palhas rijas e compridas de forma a uniformizar a camada. Quando seco, este produto apresenta uma consistência de cimento e, em relação à terra batida, tem a vantagem de não levantar pó. É este tipo de pavimento que iremos encontrar em quase todos os *kavus* visitados.

21.30 Saímos à procura de um *kaliyattam* em Cherukunnu.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Odan Valappu Kathivanoor Veeran Temple, Cherukunnu, distrito de Cananor.

Ficha de Observação de Evento

Data 15 - 16 / Jan / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração aprox. 25 horas (2º informantes)

Localidade Cherukunnu Templo Odan Valappu Kathivanoor Veeran Temple

Comunidade do Templo Thiyya (tharavadu: Odan Valappu)

Comunidade dos performers Vannan

Horário da observação 22.15 (15 Jan) / 01.40 (16 Jan)

Entidades encarnadas Gurukkal Theyyam

Kathivanoor Veeran (só assisti a Vellattam)

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Sem dados

	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	Sem dados
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Sem dados
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	(1)
	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	(2)
Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	fraco
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Não Constante
	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Pouco emotiva
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados
Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Bom
	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Muito bom
	Thottam	Qualidade do canto, transe e performatividade	Bom (3)
	Acompanha/º	Adequação do comportamento dos auxiliares	Bom

	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Bom
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	
	Gurukkal Theyyam	Descrição abaixo	Bom
	Kathivanoor Veeran		Sem dados
	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	Bom
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	N. A.
	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Fraco (4)
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Muito bom

Notas:

(1) À hora a que chegámos estava a ser servida uma refeição tradicional no refeitório montado nas traseiras do *tharavadu*. Fomos convidados mas declinámos porque tínhamos acabado de jantar.

(2) O recinto tinha iluminação eléctrica abundante. Um gerador eléctrico a pouca distância do templo fazia imenso ruído. O *thottam* foi amplificado, sem muita distorção sonora. Houve abundante fogo-de-artifício.

(3) Se a estrutura foi a mesma do *kaliyattam* observado em 11 de Janeiro (e assim pereceu), só assistimos à primeira parte do *thottam* de Kathivanoor Veeran.

(4) Abaixo descrevo a minha avaliação da fluidez do *thottam* de Kathivanoor Veeran e a razão porque o achei pouco fluído.

O *kavu* é pequeno mas parece ser novo. Todos os edifícios, santuários (apenas dois), altares e vedações estavam pintados de novo. Muita iluminação decorativa (tipo “árvore de natal”), tudo com um aspecto rico (ou novo-rico). À entrada do templo havia três bancas a vender balões e bugigangas. Muita assistência, mais de 200 pessoas, com a atenção dividida entre a cerimónia e as bancas de bugigangas. Muitos jovens, pouco atentos.

Quando chegámos estava a ser recitado o *thottam* de Kathivanoor Veeran por quatro auxiliares com idades variadas (um idoso de aprox. 70 anos, um nos quarenta anos, um nos trinta e um adolescente com vinte anos no máximo); a mistura das quatro vozes tinha uma excelente qualidade tímbrica, som encorpado, bom ritmo. O *teyyakaran* não canta; bebe e faz acções simbólicas. É jovem (entre os 28 e os 32 anos) e de constituição atlética.

23.30 A assistência, que aumentou para cerca de 300 pessoas (continuará a aumentar durante a próxima meia hora até cerca de 400 pessoas), agita-se e aproxima-se da vedação do *kavu*. Os percussionistas entram no *arangu* (terreiro), acendem-se archotes de folhas de coqueiro, reduz-se a iluminação eléctrica, lança-se fogo-de-artifício.

Parte dançada do *thottam*. No início o *teyyakaran* bebe mais do que dança. Quando dança, o *madelam* à cintura e a veste prejudicam-no na sua dinâmica.

O jogo do *kindi* vazio – quando o Theyyam ou o *teyyakaran* bebe (e oferece aos auxiliares) fá-lo por um recipiente específico em metal, em forma de bule (ver Imagem 14). Este ‘bule’ chama-se *kindi* e tem outras utilidades no santuário: conter óleo para as lamparinas ou água consagrada, por exemplo. Quando é usado pelo performer para beber *toddy*, fá-lo sorvendo pelo ‘bico’. Quando está vazio o *teyyakaran* ou Theyyam lança o objecto pelo ar em direcção a um dos auxiliares cuja única função é apanhá-lo (outro auxiliar tem por função manter sempre um *kindi* cheio sobre o *peedam*). O ‘jogo’ (absolutamente informal e extra-ritual) consiste em o *teyyakaran* (ou Theyyam) tentar aproveitar os momentos de desatenção do auxiliar para lançar o objecto, o qual, pela sua qualidade de sagrado, não pode absolutamente cair no chão. Tenho reparado várias vezes nesta brincadeira cúmplice entre os performers durante o ritual.

24.00 Retira o tamborete da cintura e pega na espada curta e no escudo. Os auxiliares portando archotes fecham um círculo à sua volta, o *teyyakaran* luta contra os archotes. Energético e bonito mas o performer parece cansar-se muito depressa e deixa cair o ritmo. Bom trabalho dos músicos e dos auxiliares com archotes.

Acocorado, “salta à corda” sobre a espada.

00.25 Abençoa os membros do *tharavadu*, vai ao altar, novo “saltar à corda” ao redor do altar, abençoa as pessoas na assistência.

Perde o ritmo a compor a roupa e a limpar a transpiração. Outras vezes, simplesmente abranda o ritmo.

Dança com os chicotes metálicos, chicoteia as fogueiras, bonito efeito mas continua a não assegurar um ritmo crescente e constante.

Perde o controlo, fica prostrado sobre o altar. Vai ao santuário, depois ao *tharavadu*, segue para o *aniara*.

01.00 Gurukkal Theyyam encadeia de imediato. A assistência dispersa, sobram cerca de 40 pessoas. Como no *kaliyattam* observado a 11 de Janeiro, Gurukkal

Theyyam foi maquilhado e vestido fora do *aniara*, à vista da assistência. Pergunto-me a razão da discriminação.

A dança de Gurukkal Theyyam é muito vigorosa, primeiro em rodopio, depois saltando e correndo em volta e esgrimindo as armas (espada curta e escudo)

01.12 Senta-se no *peedam* em frente a um *kothirithattu* entretanto preparado para o sacrifício ritual (ver Imagem 13). A perna direita treme. O altar contém coco, arroz, banana, folhas de bananeira e outras, flocos de arroz e outros alimentos. Gestos, abluções, a perna continua a tremer, colocam-lhe um colar, a sineta na mão esquerda, acendem-se as tochas do altar e uma pequena fogueira em frente ao altar. Atira comida para a pequena fogueira. Com a flecha escreve num pergaminho que lhe é apresentado.

Apresentam-lhe um galo pardo; arranca penas do pescoço; com uma faca corta a crista ao galo, depois corta-lhe o pescoço.

O sangue é recolhido numa taça; depois o Theyyam deliberadamente vira a taça, entornando-o.

1.25 Fim da percussão. O Theyyam vai para o santuário e recita.

Os restos do galo são levados para o vestiário por um auxiliar.

Fim da observação.

A performance de Gurukkal Theyyam durou cerca de meia hora mas o ritmo e a intensidade foram sempre crescentes.

A parte dançada do *thottam* de Kathivanoor Veeran durou cerca de uma hora e meia mas o ritmo e a intensidade foram constantemente quebrados.

Uma das performances teve cerca de 40 pessoas a assistir; a outra cerca de 400.

Terá o *thottam* de Kathivanoor Veeran sido “esticado” propositadamente para agradar à multidão de devotos (ou apenas apreciadores de artes marciais)?

Este ritual de Kathivanoor Veeran foi-nos recomendado por vários informantes por conter partes de *kalari payattu*. No entanto, qualquer aluno num estádio intermédio desta disciplina marcial executa os exercícios com muito mais rigor e espectacularidade.

Importa também comparar a parte dançada deste *thottam* com a correspondente parte observada a 11 de Janeiro onde, recorde-se, o performer tinha mais de 60 anos. Nessa performance, e exclusivamente para a parte dançada do primeiro *thottam* que durou cerca de uma hora, o performer soube manter um ritmo e intensidade crescentes, sem quebras. A sua performance era muito mais contida, não tinha grandes proezas acrobáticas, mas era concentrada e energética.

O performer mais jovem realizou algumas proezas acrobáticas mas nada que qualquer artista circense não faça com mais desenvoltura. A performance prolongou-se para além da sua capacidade de manter uma postura energética e não soube aproveitar algumas oportunidades performativas (por exemplo, na batalha contra os archotes).

Ideal seria combinar a capacidade física do performer jovem com a sagacidade na gestão do ritmo e energia demonstradas pelo mais idoso.

16 de Janeiro de 2015 / 2 de Makaram de 1190 / Sexta-feira

Organização de notas e planificação.

17 de Janeiro de 2015 / 3 de Makaram de 1190 / Sábado

Organização de notas e planificação.

Cerca das 18.00 partimos para uma observação participante.

Chegámos a Thaliyil cerca das 19.00, um pouco antes do início da cerimónia.

18 de Janeiro de 2015 / 4 de Makaram de 1190 / Domingo

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor.

Ficha de Observação de Evento

Data 17 - 18 / Jan / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração aprox. 22 horas (2º informantes)

Localidade Thaliyil, Dharmsala Templo Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam

Comunidade do Templo Thiyya

Comunidade dos performers Vannan / Malayans

Horário da observação 19.00 (17 Jan) / 07.00 (18 Jan)

Programa Kandanarkelan Vellattam (jati: Vannan)

Kathivanoor Veeran Vellattam (jati: Vannan)

Vayanattukulavan Vellattam (jati: Vannan)

Gulikan Vellattam (jati: Malayan)

Kudiveeran Thottam (jati: Vannan)

Elladathu Bhagavathy Thottam (jati: Malayan)

Kudiveran Theyyam

Kandanarkelan Theyyam

Vayanattukulavan Theyyam

Elladathu Bhagavathy	(não observado)
Gulikan	(não observado)
Os músicos são todos malayans	

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Descontraído e eficaz
	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	descontraído
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Muito bom
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	Muito bom (1)
	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	conservador
Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	Bom
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Não Constante
	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Emotiva
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados

Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Variável (2)
	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Muito bom
	Thottam e Vellattam	Qualidade do canto, transe e performatividade	Descrição abaixo
	Acompanha/º	Adequação do comportamento dos auxiliares	Descrição abaixo
	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Bom
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	Descrição abaixo
	Gurukkal Theyyam	Descrição abaixo	Bom
	Kathivanoor Veeran		Sem dados
	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	Descrição abaixo
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	Razoável
	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Descrição abaixo
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Desigual; ver descrição

Notas:

(1) Em todos os *kaliyattams* é oferecida um jantar com a comida tradicional da região; sem excepção, é servido sobre uma folha de bananeira (a “loixa” tradicional do sul da Índia rural) e consiste em arroz fresco (*paddy*) cozido e acompanhado por

vários molhos. A refeição é acompanhada com água. A comida é cozinhada ao ar livre (ver Imagem 19) pelas mulheres do *tharavadu* e servida pelos rapazes da família. Em longas mesas corridas, onde os convidados se vão rendendo por turnos em grupos segregados de homens e mulheres, os jovens do *tharavadu* colocam as folhas de bananeira, o arroz, os molhos, copos e água. Todos comem com a mão direita. O acto de ingerir a refeição é rápido, não dura mais de 8 minutos apesar de ser uma quantidade considerável de comida. Normalmente há uma fila de gente à espera de vez para se sentar. Não há muita convivialidade nesta refeição rápida, apesar de habitualmente os meus vizinhos de mesa me perguntarem se gosto da comida queralesa e mais uma ou outra amabilidade. Neste *tharavadu*, que parecia pobre e com poucos membros, o arroz foi, não obstante, acompanhado por muitos molhos diferentes e insistiam com todos para comessem uma segunda dose de arroz.

(2) A “trupe” Vannan, que era em grande parte a mesma observada a 15 / 16 de Janeiro em Cherukunnu, tem uma grande quantidade de adolescentes e jovens adultos com condutas presunçosas que, atraindo a atenção sobre si próprios, prejudicam a performance. O líder do grupo, idoso, ostentando colar e pulseiras de ouro e pouco activo na performance, parece constituir o modelo do imodesto comportamento. Os *teyyakaran* Malayans, mais maduros e com poucos auxiliares, tiveram uma postura mais sóbria. A atenção e o decoro dos músicos Malayans foram variáveis.

Kavu pequeno e com aparência de pobre. O *tharavadu* é em tijolo cru, sem reboco, e muito pequeno, tendo apenas uma salinha e um santuário com portas e janelas (ver Imagem 15). Metade do edifício tem meia parede e uma entrada mas sem portas ou janelas. O recinto tem aprox. 20 x 20 m com dois santuários bem pintados e decorados com gosto e sobriedade (ver Imagem 16). Iluminação eléctrica básica. Nas proximidades, duas bancas com balões e bugigangas. Os membros da comunidade são poucos mas muito hospitaleiros.

Em nenhum momento houve amplificação sonora, tão pouco fogos-de-artifício.

Às 19.35 começa o *vellattam* de Kandamar Kelam. Começa acompanhado por todos os *chendakkaran* (cinco) e dança energeticamente. Às 20.10 ficam só dois dos percussionistas e a acção passa a ser mais simbólica: oferendas de alimentos, recitação, bênçãos. Finge beber o álcool que lhe é oferecido mas, de facto, bebe muito pouco. Às 20.45 retira-se para o *aniara*.

Às 20.55 entra Vayanattu Kulavan para o *vellattam*². Dança de forma muito lenta, com micro-movimentos, a energia toda contida em micro-acções, durante mais de 10 minutos. Observo que os pés parecem bater no chão ao ritmo dos *chenda* mas é no levantar do pé do chão que está a verdadeira dinâmica; os joelhos estão flexíveis

² Noutra ocasião o *vellattam* de Vayanattu Kulavan, com as mesmas características, foi-me referido com o nome de Tondacham (avô).

e as impulsões da dança partem da bacia. O pé toca no chão no exacto ritmo do *chenda* mais grave.

A dança torna-se trémula, em rodopios muito vigorosos mas não muito rápidos. As tremuras são micro-acções muito contidas, o movimento tem uma excelente qualidade de *staccato* (ver Imagem 20).

Manifesta sinais de êxtase, as mãos e os pés trémulos. Parece mimar um cego ou uma pessoa trôpega. A dança pára às 21.30, seguem-se as acções simbólicas de bênçãos, ofertas de alimentos, etc. sempre com um andar hesitante como um cego (mais tarde verifico que o Theyyam usa uns “óculos metálicos”, *poyii kannu* que lhe dificultam a visão). Mantêm-se no terreiro a cumprir funções simbólicas ainda durante a performance de Gulikan e só se retira às 23.05.

Às 22.30 entra Gulikan *vellattam*. Performance contida e muito sóbria (ver Imagem 21) em frente ao santuário principal sobre o *peedam* primeiro (ver Imagem 18), em frente aos restantes santuários depois. Facto inédito, pelo menos para mim: uma mulher (que estava na companhia dos Malayans) segura o archote com que se ilumina a divindade (ver Imagem 22). Nos *vellattams* e Theyyams, as divindades são sempre iluminadas por um ou mais archotes de folhas secas de coqueiro (*olachootu*), segurados por um ou mais auxiliares, por regra da comunidade do performer. A função parece ser não só de alumiar mas também de indicar o caminho a seguir ou delimitar a área da performance. Pela primeira vez vejo uma mulher a executar esta função, aliás qualquer tipo de função dentro do terreiro³. As mulheres do *tharavadu* presidem a todas as acções rituais que são realizadas em frente ou dentro do edifício do *tharavadu*, a casa familiar. Nunca intervêm nas funções no terreiro ou nos santuários. As mulheres das comunidades de performers, se estão presentes, estarão entre a assistência e não participam activamente no ritual. Este episódio requer uma futura investigação.

Gulikan *vellattam* retira-se para o *aniara* cerca das 23.00.

Começa a preparação de uma grande fogueira que arderá até produzir um monte de carvão em brasa.

Às 23.20 começa o *thottam* de Kudiveeram. O performer canta acompanhado de quatro auxiliares com idades diferenciadas: jovens, adultos e um idoso. A ‘trupe’, de Vannans, é essencialmente a mesma que observei dois dias antes em Cherukunnu. O canto é frágil e com falhas no ritmo. Não há amplificação sonora.

Pouca assistência, pouco atenta.

Passa-se à parte dançada do *thottam*; muita bebida, pouca dança; acrobacias imprecisas, ritmo caótico. Muitas paragens para compor a indumentária e limpar a transpiração do rosto.

³ Mais tarde soube por Manju, Malayan e de Cananor, que entre os Malayans de Cananor e a sul desta cidade, as ‘avós’ têm sempre este papel no ritual. As práticas variam muito de *kavu* para *kavu* e são distintas entre áreas. Embora a minha área de observação seja relativamente delimitada, comporta pelo menos três reinos tradicionais: Cananor, Taliparamba e Payyanur (e, em dados momentos da história, alguns outros).

Notou-se uma tensão entre os membros do *tharavadu* e os auxiliares Vannan; os auxiliares estavam a queimar muitos archotes *chootu*, usando vários ao mesmo tempo e não os consumindo até ao fim. Um membro do *tharavadu* interveio e começou a racionar a entrega de *chootu*, exigindo que os consumissem até ao fim antes de acenderem outro. Os jovens Vannan reagiram ostensivamente mal.

Às 01.10 começou o *thottam* de Elladathu Bhagavathy. Antes de mais nada, um auxiliar realizou um sacrifício de um galo no altar apropriado e na presença da Deusa, que apenas assistiu mas não tocou no animal.

O *thottam* foi cantado apenas pelo performer, acompanhado por um *chenda*.

Às 01.30 começa a parte dançada do *thottam*, acompanhada por um *chenda* e *ilathalam* (címbalos). A dança é executada com um escudo pequeno na mão esquerda e uma espada curta em forma de Z (*pallival*) na mão direita. Excelente ritmo e rigor na execução.

Às 01.50, recitação em malaiala arcaico, sempre em movimento pelo terreiro.

02.00, começa o Theyyam de Kudiveeram. Ritmo e dinâmica razoáveis.

02.15, sacrifício de sangue. Violento e inábil, teve que lutar muito para arrancar à mão a cabeça do galo.

Continua a dança com bom ritmo e muita energia.

02.20, fim da dança, recitação em malaiala arcaico à entrada do santuário principal.

Fim da performance,

Durante uma hora de interregno fazem-se preparativos para a sequência seguinte.

Da fogueira são retirados os troncos que não arderam completamente, ficando apenas os carvões em brasa. Estes são divididos em quatro montes, em quadrado.

Às 03.30 há muita agitação no vestiário, canto e percussão.

Agitação também na assistência, que começou a chegar em grande número.

Kandanarkelam Theyyam entra com grande acompanhamento, muita percussão, grande agitação. O *peedam* foi colocado no centro do quadrado com os montes de carvão em brasa. O Theyyam sobe para o *peedam* (ver Imagem 23) e faz uma recitação rápida, grita. Sai do *peedam*, que é imediatamente retirado. Pontapeia as brasas espalhando-as pelo terreiro, pisa-as, corre em volta. Auxiliares e membros do *tharavadu* aproveitam para também pontapear as brasas e as pisar. Depois, os membros do *tharavadu*, com *chootus*, varrem as brasas de novo para um único monte e colocam vários *chootus* sobre elas, fazendo uma fogueira com labaredas altas (+/- 2m). O Theyyam, acompanhado por dois auxiliares cujas mãos segura, passa por cima da fogueira, pisando o fogo (ver Imagem 24). Antes de cada passagem, os auxiliares e membros do *tharavadu* atiram vários feixes de *chootu* para cima da fogueira, o que tem como efeito abafar momentaneamente o fogo, reduzindo as labaredas para cerca de um metro de altura. Mas o Theyyam, e os auxiliares, passam sobre a fogueira sucessivamente nos dois sentidos, isto é, depois da primeira passagem dão meia volta e passam sobre a fogueira imediatamente.

Nesta segunda passagem o fogo já não está abafado pelos *chootu* e as labaredas estão, pelo contrário, mais altas. O Theyyam fará cerca de cinquenta passagens sobre o fogo num intervalo de cerca de 8 minutos. Os acompanhantes vão-se revezando. Todos os auxiliares presentes no terreiro gritam e agitam os braços aquando das passagens do Theyyam sobre o fogo. A assistência está excitada.

Os auxiliares mais jovens, com o seu excesso de zelo, prejudicam a performance. É habitual o Theyyam ficar demasiado excitado com a passagem no fogo e insistir em fazer passagens arriscadas, quando as labaredas estão demasiado altas, ou parando e permanecendo no centro da fogueira, ou com demasiada frequência, não parando para retomar o fôlego entre duas passagens. Nestas ocasiões os auxiliares intervêm, impedindo o Theyyam de se precipitar ou empurrando-o para fora do perigo. Nesta ocasião alguns auxiliares jovens quiseram fazer este tipo de intervenção quando não se justificava, trazendo para a performance uma teatralidade escusada.

Depois de cerca de 8 a 10 minutos de passagens ininterruptas pela fogueira o Theyyam passou a dançar em torno da fogueira, por vezes acossando o fogo com o seu arco, levantando grandes nuvens de faúlhas e labaredas com um efeito visual impressionante. Muito boa, a dança, com bom ritmo e energia.

Passa-se à oferta simbólica de alimentos e bebida.

Às 04.15, no santuário, longa recitação em língua arcaica. Os *chendakkaran* retiram-se. Às 05.30, última oferenda. 05.40, *mudiyerakku*: o *mudi*, cobertura ornamental da cabeça, sinal da presença da divindade, é retirado. O *teyyakaran* deixa de ser uma divindade e retira-se para o vestiário.

06.00, Vayanattukulavan Theyyam. O performer entra a dançar mas sem o *mudi*. No centro do terreiro pára e senta-se no *peedam*. É aqui que os auxiliares lhe colocam o *mudi* (operação delicada e demorada) (ver Imagem 25) e o *poyii kannu* ('óculos metálicos'). Estes 'óculos' (ver Imagem 26) têm micro perfurações que lhe permitem ver mas ainda assim, reduzem-lhe consideravelmente a visão. Quando todos os adereços estão devidamente colocados (terá demorado cerca de 5 minutos) é-lhe apresentado um espelho. O performer olha-se ao espelho e nesse momento transforma-se em divindade. O espelho ritual é em bronze, muito raro e caro. Pareceu-me (embora não o possa garantir) que o espelho usado nesta ocasião foi um vulgar espelho de plástico de casa de banho.

Dança lenta, movimentos rigorosos, ritmo excepcional. Confirma todas as qualidades demonstradas no *vellattam*. Na mão direita transporta um archote em madeira com um tecido embebido em óleo de coco ardente na extremidade. Na mão esquerda, um arco (ver Imagem 27).

Às 06.30 é-lhe retirado o *poyii kannu*; a dança torna-se mais rápida, empunhando armas.

Oferenda simbólica de alimentos, bênçãos, visita ao *tharavadu*.

07.00, fim da observação.

Dormimos toda a manhã e grande parte da tarde.

Às 20.30 partimos para nova observação participante.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Dermal Tharavady, Pilathara, distrito de Cananor.

Ficha de Observação de Evento

Data 18 - 19 / Jan / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração aprox. 20 horas (2º informantes)

Localidade Pilathara Templo Dermal Tharavady Theyyam

Comunidade do Templo Thiyya

Comunidade dos performers Vannan / Malayan / Velan

Horário da observação 21.18 (18 Jan) / 06.30 (19 Jan)

Programa Kandanarkelan Vellattan (jati: Vannan) (não observado)

Vayanattukulavan Vellattam (jati: Vannan)

Puthiya Bhagavathy Thottam (jati: Vannan)

Vishnumuthy Thottam (jati: Malayan)

Kudiveeran Thottam 2 x (jati: Vannan)

Kudiveran Theyyam 2 x

Kandanarkelan Theyyam

Kurthy (jati: Velan)

Vayanattukulavan Theyyam (não observado)

Kundorchamundi (jati: Velan) (não observado)

Puthiya Bhagavathy (jati: Vannan) (não observado)

Vishnumuthy (não observado)

Gulikan (jati: Malayan) (não observado)

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Eficaz
	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	Eficaz
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Muito bom
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	Muito bom (1)
	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	(2)
Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	Sofrível
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Não Constante
	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Pouco emotiva
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados
Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Variável (3)

	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Bom
	Thottam e Vellattam	Qualidade do canto, transe e performatividade	Descrição abaixo
	Acompanha/º	Adequação do comportamento dos auxiliares	Descrição abaixo
	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Sem dados
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	Descrição abaixo
	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	Descrição abaixo
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	Boa
	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Bom
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Desigual; ver descrição

Notas:

(1) Quando chegámos ao *kavu* estávamos cheios de fome e, depois de uma rápida avaliação do local e da situação, procedemos para o refeitório onde nos foi oferecida a habitual refeição de arroz cozido e molhos. Bem confeccionada, até onde me é possível avaliar, e abundante: é com esforço que ingiro a enorme quantidade de arroz no tempo recorde em que o fazem os meus vizinhos de mesa, apesar de estar esfomeado.

(2) Apesar de o *tharavadu* ser relativamente rico, a iluminação era adequada e discreta e foi desligada para o Theyyam de Kandanarkelan (com fogo). Não havia decorações luminosas. Não foi usada amplificação sonora no ritual, embora existisse no *kavu* (foi usada a certa altura para convidar a assistência a ir ao refeitório tomar a refeição). Foi lançado fogo-de-artifício antes de cada momento considerado mais importante na cerimónia.

(2) A “trupe” Vannan era parcialmente a mesma observada a 15 / 16 e 17 / 18 de Janeiro em Cherukunnu e Thaliyil respectivamente, sobre cujos membros já teci alguns comentários. Fiquei a saber que vários dos elementos deste grupo foram há dois anos atrás à Polónia apresentar o Theyyam num festival de teatro.

Eventualmente este facto explicará os comportamentos vaidosos dos elementos juvenis. De qualquer das formas, não se encontravam presentes os membros mais jovens e mais indecorosos, pelo que o decoro foi, em geral, adequado. Os performers Malayan e Velan, no entanto, distinguem-se pela sobriedade, discrição e concentração.

Kavu e *tharavadu* grandes e com aparência de riqueza, o *tharavadu* é um edifício grande com dois pisos (ver Imagem 42), o *arangu* (terreiro) tem cerca de 40m x 40m com um edifício que alberga dois santuários. Em frente a estes a entrada cerimonial do templo, discreta. Por trás dos santuários, uma construção permanente, em tijolo e com telhado, serve de vestiário para os performers. A cozinha, à esquerda do *tharavadu*, num plano mais baixo e recuado, também é uma construção permanente, de meias paredes em tijolo e com telhado. Fora do *arangu*, dois recintos delimitam duas árvores sagradas com os seus respectivos altares (ver Imagem 35). O edifício do *tharavadu* contém mais dois santuários. Em frente ao edifício, do lado direito, há um poço, como em todos os *kavus* visitados.

Fiquei também a saber que o *tharavadu* é proprietário de uma grande extensão de terrenos em torno deste *kavu*. Esses terrenos destinar-se-ão no futuro a construir casas para os membros que não tenham casa própria. Actualmente os membros do *tharavadu* são mais de 700.

Todos os edifícios do *tharavadu* e *kavu* foram reconstruídos há cerca de dois anos.

A alguma distância do *kavu* há bancas de bugigangas e balões e uma banca que serve omeletas e chá.

Cheguei ao *kavu* às 21.18, estava a decorrer o *vellattam* de Vayanattukulavan, acompanhado por seis *chendakkaran*. Notei o mesmo andar trôpego e as mesmas características antes observadas mas não me detive muito na observação porque estava com fome e fui jantar. Quando acabei de me alimentar o *vellattam* já tinha acabado e ocupei-me em recolher informações sobre o *tharavadu* e a cerimónia em curso.

Às 22.45 foi lançado fogo-de-artifício. Começa o *thottam* de Puthiya Bhagavathy. Acompanhado por cinco *chendakkaran*, o *teyyakaran* entoa o canto sem amplificação eléctrica em frente ao santuário principal. Depois de cerca de cinco minutos os percussionistas retiram-se e fica o performer só com um tambor pousado no *peedam*. Cerca de cinco minutos mais e junta-se-lhe um percussionista / cantor; entoam o canto alternadamente (ver Imagem 29). Quinze minutos passados, pára de cantar e, acompanhado pelo ritmo de seis *chendakkaran*, recebe a chama das mãos de um membro do *tharavadu* no santuário. Contorna o santuário por três vezes no sentido dos ponteiros do relógio e, sempre transportando a chama numa folha de bananeira, visita os vários santuários e altares, onde arremessa punhados de arroz. O ritmo dos *chenda* tornou-se muito rápido. Fim do *thottam*.

23.30 começa o *thottam* de Vishnumurthy. Um performer muito jovem e ágil, num estado de grande concentração, corre pelo recinto segurando um lenço vermelho com as mãos, os braços estendidos sobre a cabeça. Depois de algumas voltas ao terreiro, parando brevemente em frente aos altares e santuários, pára num dado lugar e os auxiliares atam-lhe o lenço vermelho na cabeça, colocam-lhe um pequeno toucado (*kireedorn*), pintam-lhe o torso (ver Imagem 31). Vai ao santuário receber a chama e, de seguida, visita todos os santuários e altares, transportando-a numa folha de bananeira.

23.40, com um *chenda* sobre o *peedam*, em frente ao santuário principal, e acompanhado por um *chendakkaran*, entoa o *thottam*. O *teyyakaran* hesita no canto e a função do percussionista / cantor parece ser a de assegurar a recitação, para a qual o jovem performer visivelmente não está preparado.

O canto parece-me muito bonito mas não o consigo ouvir bem. No melhor local para ouvir, próximo do santuário, há um grupo de gente que conversa casualmente sem prestar atenção ao desenrolar do ritual.

A assistência já quase desapareceu. Mesmo os membros do *tharavadu* não parecem muito entusiasmados.

Juntam-se cinco percussionistas ao *thottam* e cantam em coro. O canto ganha energia.

00.09, o performer dança; é muito ágil e expressivo e continua muito concentrado. Dança por todo o terreiro com uma ligeireza impressionante, visitando os santuários e altares. Às 00.30 aproxima-se de um dos auxiliares, salta-lhe para o colo e aquele sai levando Vishnumurthy para o *aniara*.

00.40, Kudiveeran *thottam*; entra a dançar e começa a recitar o canto enquanto dança. Depois pára em frente ao santuário principal e continua a cantar, sozinho. De seguida junta-se-lhe um percussionista que alterna no canto com o performer.

Continuo a ter dificuldade em escutar convenientemente o canto, com pessoas a falar na zona em que decorre o ritual. Mas este *thottam*, que é muito bonito, é em tudo semelhante ao *thottam* de Kathivennoor Veeran que já escutei em duas ocasiões anteriores. Não sei se as palavras são as mesmas mas a melodia é definitivamente a mesma. As roupas parecem-me de tal forma idênticas que poderia ser a mesma indumentária aplicada a duas entidades distintas (já ontem me tinha parecido o mesmo de Kudiveeran em comparação com o Kathivennoor Veeran de há três dias). As armas são também iguais.

Serão Kudiveeran e Kathiveenoor Veeran variações da mesma entidade? Entidades relacionáveis? A pesquisar...

Agora há dois cantores /percussionistas que alternam com o performer no canto. Bebem. Por momentos prestam mais atenção ao *kindi* com a bebida e perdem o ritmo.

01.12, entram todos os *chendakkaran*, o canto acaba em gritos. O performer bebe muito e dança (ver Imagem 34). Dança com exercícios de *kalari payattu*, sóbria;

demonstrações de artes marciais sem esforço e bem executadas. Percussão muito enérgica e bem ritmada. O *teyyakaran* com boa noção de ritmo e energia, económico mas concretizando as acções. Sai às 01.40.

01.50, entra o segundo *teyyakaran* para fazer o *thottam* de Kudiveeran. Para além da oportunidade de comparar as performances, afigura-se uma questão: como pode a mesma entidade encarnar em dois *teyyakaran* ao mesmo tempo? Terei que colocar esta questão a um crente mas já estou à espera de uma resposta do género “aos deuses tudo é possível”.

Breve dança, recitação do *thottam*. O performer, muito jovem, não canta. O canto é muito abreviado.

02.40, acrobacias: *ribaltatas* e piruetas, nada de impressionante. Bebe e dança fora de ritmo, mais preocupado com as piruetas, que faz com esforço, apesar de simples. Bebe mais e mais. Dança marcial também muito abreviada, só com espada curta e escudo. Às 02.25 sai.

No *aniara* ouve-se cantar o *thottam* de Kudiveeran.

02.35 Kudiveeran Theyyam.

A dança inicial é um pouco caótica mas recupera o ritmo. Denota dificuldades com a indumentária.

O sacrifício de sangue é rápido, discreto e eficaz.

Apercebo-me que ao mesmo tempo está a iniciar-se outro ritual num dos recintos em torno de uma das árvores sagradas. Abandono temporariamente a performance de Kudiveeram Theyyam para ir observar o Theyyam de Kurthy; uma das coisas mais bonitas a que já assisti em *kaliyattams*. A deusa usa *poyii kannu*, uma placa metálica em forma de crescente cobre-lhe a boca e um soutien metálico (*malaru*) sugere a sua feminilidade (ver Imagem 36). Enquanto dança dirige em várias direcções um som profundo de “uuuuhhh”. Um grupo de mulheres do *tharavadu* reunidas num dos lados do recinto responde com um fantasmagórico “uuuuhhhh”, dissimulando o acto com uma mão casualmente em frente à boca.

Ambos os rituais decorrem em paralelo e tenho dificuldade em escolher para onde virar a minha atenção.

Entretanto Kudiveeran Theyyam retira-se. No vestiário volta a ouvir-se o canto de Kudiveeran.

Depois de ter visitado os santuários e altares no *arangu*, Kurthy está sentada em frente ao edifício do *tharavadu* faz um *prasadam* que depois será entregue às mulheres do *tharavadu*, que o distribuem.

03.40, entra o segundo Kudiveeran Theyyam, com bom ritmo e energia.

Executou o sacrifício ritual com rapidez, limpeza e eficácia: sem parar de dançar, arrancou com um único esticão a cabeça da galinha que lhe foi apresentada.

Performance curta mas energética, acabou cerca das 04.00.

Os membros do *tharavadu* preparam as brasas para a sequência seguinte: retiram da fogueira os troncos que não arderam completamente, dividem os carvões em quatro montes (ver Imagens 37 e 38), limpam toda a área circundante. Chega muita assistência. Lançam-se fogos-de-artifício.

04.50, entra Kandanakellan Theyyam com grande alvoroço e gritaria. Apagam-se as luzes eléctricas. O Theyyam vai imediatamente postar-se sobre o *peedam* que estava colocado no centro entre os quatro montes de brasas. Entoa uma breve rícita. Desce do *peedam*, que é imediatamente retirado, e pontapeia os montes de carvão em brasa, espalhando-as pelo recinto. Os auxiliares e membros do *tharavadu* fazem o mesmo com grande júbilo. Depois varrem as brasas para o centro, em um monte único. Começam a lançar feixes de folhas de coqueiro secas (*chootu*) sobre as brasas, fazendo uma fogueira com labaredas altas. Durante os próximos 15 minutos o Theyyam vai passar por entre as labaredas, sempre acompanhado por dois auxiliares que conduz pelas mãos (ver Imagens 39, 40 e 41). As passagens fazem-se nos dois sentidos sem interrupção; depois escolhe outros dois auxiliares, há um pequeno compasso de espera e faz mais duas passagens. Antes da primeira de cada duas passagens, os auxiliares lançam feixes de folhas do coqueiro secas sobre a fogueira, o que abafa ligeira e momentaneamente as brasas. Mas o Theyyam faz sempre dois ou três passos sobre a fogueira que, recorde-se, tem uma base de carvão incandescente. Os auxiliares e membros do *tharavadu* disputam a primazia de acompanhar o Theyyam na passagem pelo fogo, rodeando-o com os braços no ar e gritando como quem pede: “eu, eu, agora eu!”. Há muitos gritos e exclamações de regozijo. Nestes quinze minutos o Theyyam terá feito cerca de 70 a 80 passagens pelo fogo e mostra sinais de exaustão. A certa altura é claro que esta sequência acabou e que o Theyyam não passará mais pela fogueira. Dança então em torno da fogueira, fazendo rotações sobre si próprio num movimento de grande espectacularidade. Espevita o fogo com o seu arco, provocando faúlhas e labaredas que se elevam a grande altura.

Cerca das 05.15 vai ao santuário e recita em malaiala arcaico. A multidão, que seria de mais de 600 pessoas, começa a dispersar rapidamente. O Theyyam continua a dançar energicamente até cerca das 06.00, com interrupções para abençoar os presentes. A essa hora retira-se.

Haverá agora uma pausa até às 09.30. Começando a compreender os horários indianos, 09.30 pode ser 10.00, 10.30 ou até 11.00. Não tenho energia para esperar esse tempo e, após recolher mais algumas informações, regresso a casa.

Com pena, porque o que vi nas partes introdutórias de Puthiya Bhagavathy e Vishnumuthy me deixou muito interessado nestes Theyyams.

19 de Janeiro de 2015 / 5 de Makaram de 1190 / Segunda-feira

Dia de descanso e organização de notas.

20 de Janeiro de 2015 / 6 de Makaram de 1190 / Terça-feira

Organização de notas e documentação.

21 de Janeiro de 2015 / 7 de Makaram de 1190 / Quarta-feira

Organização de notas e documentação.

Shyju, após ter falado com o pai e este com os outros membros da família, envia-me uma mensagem: teria que pagar 5.000INR para poder filmar o *kaliyattam* do seu templo. Defini que neste trabalho de pesquisa não pagarei por informações, guias ou semelhantes. Um guia ou informante pagos vão-me contar as histórias que acham que eu quero ouvir. Pagar para fazer um documentário resultaria no mesmo; em última análise, podia até pedir para repetir partes do ritual para fazer *takes* extra. Seria desvirtuar o trabalho pelo que tenho que recusar e procurar outro *kavu* que me permita filmar o *kaliyattam* sem me impor uma condição monetária. É claro que acabarei por fazer uma oferenda ao templo, como sempre faço, e nessas circunstâncias um valor de aproximadamente 70 euros não é demais. Mas o princípio é importante: uma dádiva voluntária, não um pagamento.

22 de Janeiro de 2015 / 8 de Makaram de 1190 / Quinta-feira

Organização de notas e documentação. Planificação.

23 de Janeiro de 2015 / 9 de Makaram de 1190 / Sexta-feira

Visita ao Koyithattil Tharavadu em Kayyoor. Cerca de 60 km nos dois sentidos em Scooter deixam-me esgotado.

Reflexão sobre a possibilidade de fazer o vídeo documentário ali.

	Vantagens	Desvantagens
(eu)	Cumplicidade com família Possibilidade de Alojamento e apoio logístico	Distância e custos deslocação Fora da área de estudo
(eles)	Edifício bonito Fácil filmar de dia Pouca assistência Theyyams bonitos Deusas Jatis Vannan e Malayan	Nada acontece à noite (confirmar) Não há fogo Pequena dimensão do espaço Toldo como barreira Espaço ã convencional Calendarização ã convencional Theyyams pouco activos

Inquirir sobre a possibilidade de entrevistar o vizinho de Narayanan.

24 de Janeiro de 2015 / 10 de Makaram de 1190 / Sábado

Estudo do calendário malaiala; Narayanan deu-me algumas informações mas pareceu-me pouco seguro pelo que terei que as confirmar.

25 de Janeiro de 2015 / 11 de Makaram de 1190 / Domingo

Estudo da história de Querala.

Reflexão sobre o desenvolvimento do estudo. Há uns dias atrás disseram-me que um homem vestido com as roupas do Theyyam não é um Theyyam. Tenho a sensação que tenho andado a ver muitos homens com roupas de Theyyam mas poucos, se alguns, verdadeiros Theyyams.

Sobre este assunto troquei impressões com Santhosh, que tem dificuldades em entender o meu ponto de vista; Santhosh é crente e, para ele, um homem vestido de Theyyam que vá ao *sanctum sanctorum* e receba a chama, é um Theyyam. A transformação, segundo Santhosh, não é voluntária, acontece pela força do deus.

Consegui encontrar um ponto de entendimento com Santhosh que irá procurar ajudar-me a encontrar uma trupe de *teyyakaran* mais maduros que possam eventualmente proporcionar-me a autenticidade que me está a faltar.

26 de Janeiro de 2015 / 12 de Makaram de 1190 / Segunda-feira (feriado)

Continuação do estudo da história de Querala.

27 de Janeiro de 2015 / 13 de Makaram de 1190 / Terça-feira

04.45 Saída para uma observação.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor.

Ficha de Observação de Evento

Data 27 / Jan / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração aprox. 20 horas (2º informantes)

Localidade Payyanur Templo Mavichery Sri Bhagavathi Temple

Comunidade do Templo sem dados

Comunidade dos performers Sem dados

Horário da observação 05.30 / 08.00 + 14.30 / 15.15

Programa	Kannikkorumakan, vellattam, thottam e Theyyam (não observado)
	Thuluveeran Theyyam (não observado)
	Puthiya Bhagavathy Theyyam
	Narambil Bhagavathy
	Raktcha Chamundi Theyyam
	Madayil Chamundi
	Padarkkulangara Bhagavathy
	Vishnumuthy

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Sem dados
	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	Sem dados
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Sem dados
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	Sem dados
	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	Inovação <i>kitch</i>
Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	Sofrível
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Não Constante

	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Pouco emotiva
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados
Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Mau
	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Má
	Thottam e Vellattam	Qualidade do canto, transe e performatividade	Sem dados
	Acompanha/ ^o	Adequação do comportamento dos auxiliares	Sem dados
	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Sem dados
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	Descrição abaixo
	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	Sem dados
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	Descrição abaixo
	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Sem dados
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Sem dados

Nos últimos dias tem-me incomodado a falta de rigor e de decoro e a folclorização do ritual a que tenho assistido. Confirmo que quanto maior é a localidade, quanto mais próxima das grandes vias de comunicação e dos centros populacionais, mais folclórico é o ritual e maior o desmazelo dos performers.

O templo fica no centro da cidade de Payyanur, é grande, com todos os edifícios pintados de novo. Quando aí chegámos ficámos com a impressão de nos acercarmos de um parque de diversões, tal era a qualidade e quantidade de iluminações festivas (ver Imagem 44). Estas prolongavam-se para o outro lado da rua, até à sede do CPIM (Partido Comunista da Índia – Marxista), que desta forma parecia reivindicar a responsabilidade pela organização do evento. O envolvimento do Partido Comunista é um facto notório em muitos templos do distrito de Cananor, sobretudo naqueles que não são da responsabilidade exclusiva de um *tharavadu*. Neste templo não só a iluminação extensível à sede do partido indicava essa ligação: características de outros templos controlados pela estrutura política são uma rigorosa organização, esmerada limpeza e eficaz ordenação que também aqui se encontravam.

Às 05.30 uma dúzia de homens azafamava-se em volta de um grande monte de brasas, que puseram e dispuseram sucessivas vezes até entenderem que ficava perfeito. A mim pareceu-me que estava igual ao que estava antes.

Às 06.15 entrou um grande número de tocadores de *chenda*, onze, que começaram a tocar, com pouca energia e frequentemente fora do ritmo. Atrás da fila dos *chendakkaran*, duas crianças tocavam um grande tambor (ver Imagem 46) e címbalos (*ilathalam*). Estas funções foram sucessivamente cumpridas por vários adolescentes, crianças e adultos voluntariosos, com consequências desastrosas para o ritmo da percussão.

Os homens que tinham estado a fazer a fogueira alinharam-se numa fila que foi em procissão visitar os vários santuários, altares e árvores sagradas no recinto. Depois alinharam-se em frente aos *chendakkaran* portando uns guarda-sóis simbólicos consistindo num alto cabo (aprox. 3m) encimado por uma pequena circunferência (aprox. 15cm de raio) aparentemente em chapa e com guizos em torno (ver Imagem 47).

Entra um performer idoso, de tal forma sumariamente trajado que não é *thottam* nem *vellattam* embora tenha elementos do traje destes, senta-se num *peedam* em frente do monte de brasas e executa gestos simbólicos. Depois retira-se e os homens que tinham feito a fogueira e que transportam agora os guarda-sóis altos, correm sobre o braseiro, pontapeando as brasas, continuam a correr em torno do *arangu*, rodeando o santuário principal no sentido dos ponteiros do relógio, e voltando a pisar e pontapear as brasas, lançando carvões ardentes para a sua frente. Terão feito sete ou oito passagens cada um, com grande gritaria.

Entra Puthia Bhagavathy que se senta num *peedam* enquanto lhe colocam o *mudi*. Um homem idoso com ar de ensonado entoia um canto, fora de ritmo e sem entusiasmo. Depois de completado o arranjo do Theyyam, este faz várias voltas pelo terreiro, sempre acompanhada pelos homens que passaram sobre as brasas.

A percussão continua péssima, grupos de adolescentes passeiam casualmente pelo terreiro como o fariam num centro comercial.

Às 07.10 a assistência começa a dispersar.

Puthia Bhagavathy continua a dançar, enérgica, superando o fraco ritmo da percussão. Os archotes que lhe estão presos à cintura incendeiam o saiote de tiras de folha de palma (ver Imagem 48) mas o Theyyam continua impávido, dançando em rodopios.

Às 08.00 retirou-se. O retirar do *mudi* (*mudiyerakku*) faz-se no terreiro mas os auxiliares escondem o processo com um pano (ver Imagem 49).

Há um interregno até às 14.00 pelo que regresso a casa para descansar um pouco.

Retomo a minha observação às 14.30. À volta do templo está instalado o bazar (ver Imagem 45). No terreiro estão Narambil Bhagavathy, Raktcha Chamundi Theyyam, Madayil Chamundi, Padarkkulangara Bhagavathy e Vishnumurthy, este último a acabar de ser vestido.

As quatro deusas são meramente icónicas: as vestes muito amplas e os *mudi* muito altos e elaborados impedem qualquer movimento mais dinâmico. A isto acresce a canícula própria da hora, que obriga os Theyyams a procurarem os poucos locais à sombra dentro do recinto.

Vishnumurthy, acabada a sua transformação, dança energeticamente mas a percussão não ajuda.

O intenso calor prejudica as minhas condições de observação e não vejo grandes perspectivas de haver alguma performatividade, pelo que dou por finalizado o meu estudo nesta cerimónia.

28 de Janeiro de 2015 / 14 de Makaram de 1190 / Quarta-feira

Organização de notas e estudo da história de Querala.

Às 23.00 saímos à procura de uma cerimónia de cuja realização havia dúvidas; confirmou-se que não havia *kaliyattam* nessa localidade mas ouvimos sons de tambores e continuámos a procurar. Fomos encontrar uma procissão de duas dúzias de pessoas que circulavam por uma localidade, tocando *chenda* e distribuindo bênçãos pelas casas da aldeia. Ficámos a observar um pouco; depois, porque estava uma noite muito bonita e agradável, circulámos com a scooter pelos caminhos rurais, desfrutando de prazeres simples.

29 de Janeiro de 2015 / 15 de Makaram de 1190 / Quinta-feira

Às 06.30 saímos para assistir a um *kalliyattam*.

**Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Muchilot Kavu,
Valapattanam, distrito de Cananor.**

Ficha de Observação de Evento

Data 29 / Jan / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração cinco dias (2º informantes)

Localidade Valapattanam Templo Muchilot Kavu

Comunidade do Templo Vaniyar

Comunidade dos performers Vannan / Malayan

Horário da observação 07.15 / 15.30

Programa (só deste dia)

	<u>Narambil Bhagavathi</u>	<u>(não observado)</u>
<u>antes de 07.15</u>	<u>Koodiela Thottam</u>	<u>(Vannan)</u>
<u>+/- 09.00</u>	<u>Puliyoor Kanan Dyivan</u>	<u>(Vannan)</u>
<u>+/- 10.30</u>	<u>Kannangat Bhagavathy</u>	<u>(Vannan)</u>
<u>+/- 11.30</u>	<u>Vishnumurthy</u>	<u>(Malayan)</u>
<u>+/- 11.30</u>	<u>Puliyoor Kali Theyyam</u>	<u>(Vannan)</u>
<u>+/- 15.0</u>	<u>Muchilot Bhagavathi</u>	<u>(Vannan)</u>

Estrutura		Aspectos da organização da cerimónia e do ritual	
	Rigor	Rigor na execução das tarefas organizativas	Muito bom
	Decoro	Comportamento dos organizadores da cerimónia	Muito bom
	Fluidez	Encadeamento das várias fases da cerimónia e do ritual	Muito bom
	Refeição	Hospitalidade, qualidade e familiaridade da refeição oferecida	Sem dados (1)
	Tradição	Conservação ou inovação técnica e organizativa	Conservador

Participação		Comportamento da comunidade face ao ritual	
	Decoro	Comportamento dos assistentes / comunidade	Muito bom
	Constância	Permanência ou inconstância da assistência nas diversas fases do ritual	Relativo
	Emotividade	Participação emotiva / espiritual / simbólica ou mera participação folclórica	Emotiva
	Cummunitas	Importância dos laços comunitários	Sem dados
Performance		Avaliação da performance ritual	
	Decoro	Dos performers, músicos e acompanhantes	Excelente
	Música	Qualidade rítmica, timbre, intensidade, performatividade	Excelente
	Thottam e Vellattam	Qualidade do canto, transe e performatividade	Excelente
	Acompanha/ ^o	Adequação do comportamento dos auxiliares	Excelente
	Pré-performance	Aquecimento, decoro, predisposição geral para a performance	Sem dados
	Theyyam	Desempenho performativo de cada um dos theyyams presentes, incluindo transe	Descrição abaixo
	Sacrifício ritual	Decoro, compaixão, eficácia e espectacularidade dos sacrifícios de sangue	Sem dados
	Provação do fogo	Arrojo, performance e espectacularidade das provas de fogo	Sem dados

	Fluidez geral	Ritmo do ritual	Excelente
	Eficácia da performance	Capacidade dos performers para agarrar a assistência	Boa

Chegámos ao *kavu* cerca das 07.15, estava já a decorrer o *thottam* de Koodiela.

O *kavu* é muito amplo, rico e de muito bom gosto; tem uma zona de estacionamento privado, um grande salão que serviu de refeitório para os homens (as mulheres tomaram o almoço num refeitório coberto ao ar livre), zonas ajardinadas, casas de banho numa zona mais afastada, dois santuários no recinto e mais um santuário afastado, várias árvores. Tudo muito sobriamente decorado e com bom gosto. Não existem iluminações decorativas, apenas abundância de grinaldas de flores. O chão do *arangu* é pavimentado e foi embostado por cima do pavimento cerâmico. As zonas de circulação à volta do terreiro e os acessos são igualmente pavimentadas. Mais tarde, na alameda que conduz à entrada do recinto, instalaram uma banca de venda de livros e uma banca com fotografias emolduradas da deusa principal do *kavu*, Muchilot Bhagavathi. O templo publicou uma brochura desdobrável com o programa dos cinco dias do *kaliyattam* e inserções publicitárias (ver Imagens 59 e 59A).

Foi o primeiro *kavu* de Vaniyars que visitei. Um assistente com características de pessoa culta e que me disse ser Vaniyar, embora não membro deste *tharavadu* (e que era tratado pelos membros do *tharavadu* como convidado distinto), explicou-me que tradicionalmente os Vaniyar são comerciantes, especialmente ligados ao trato do óleo de coco. Contou-me também o mito da deusa Muchilot Bhagavathi, que, naturalmente em diferenciadas versões, já conhecia.

No essencial, o mito conta-se desta forma:

Uma menina, filha de uma família Brâmane, era de tal forma versada na filosofia, nas ciências e no conhecimento dos livros sagrados que intrigou os sábios Brâmanes que a quiseram interrogar e perceber o fenómeno. Um grupo de letrados questionou-a durante longo tempo e a todas as questões a jovem respondeu acertadamente. Não querendo fazer má figura, os brâmanes decidiram lançar-lhe uma pergunta armadilhada: “qual é o maior prazer terreno? E qual é a maior dor que se pode sentir?” As respostas correctas para estas duas questões seriam, respectivamente, o prazer sexual e as dores de parto mas eram respostas inconvenientes para uma rapariga solteira. A mocinha debateu-se sobre retorquir ou não mas o seu sentido de dever impunha-lhe que respondesse acertadamente.

Quando as respostas foram dadas, os sábios com grande escândalo afirmaram que era impossível uma jovem saber destas coisas se não tivesse tido a experiência das acções referidas e que a rapariga estava poluída e era indigna da sua linhagem. Foi pois expulsa de casa, perdeu o estatuto de casta e tornou-se pária. A chorar, caminhou até um templo de Shiva onde havia uma grande fogueira destinada a cozinhar a refeição para os sacerdotes. A moça decidiu imolar-se no fogo mas este não era suficientemente grande para garantir um suicídio eficaz. Passou por ali um

Vaniyar carregando um vaso de óleo de coco, produto de um dia de árduo trabalho, e a jovem pediu-lhe que lhe desse o óleo para se untar nele e arder mais depressa. O Vaniyar hesitou, tentou dissuadir a moça do seu intento, mas acabou por ter compaixão e dar-lhe o óleo. Assim que se lançou sobre o fogo, e porque o fez em frente a Shiva, o corpo da jovem desapareceu nas chamas e a menina foi renascida como deusa, Muchilot Bhagavathi, a quem só os Vaniyar podem construir templos e que é a sua principal entidade protectora.

Às 07.15 estava então a decorrer o *thottam* de Koodiela. Por alguma razão a deusa Muchilot é chamada Koodiela durante o *thottam* mas os informantes foram unânimes em confirmar que o *thottam* de Koodiela é uma fase na transformação para o Theyyam de Muchilot Bhagavathi. Estava, pois, a ser cantado, em malaiala arcaico, o mito que acima enunciei.

O canto é entoado pelo *teyyakaran* de forma muito sóbria e rigorosa e com excelentes qualidades vocal e rítmica.

A dada altura, de dentro dos santuários, começam a responder ao canto com sinetas. Depois, dali saem quatro co-actantes (que se chamam *komaram*) com coroas douradas e trajos marciais. Vão enfrentar o *teyyakaran* e estabelece-se uma procissão, com os *komaram* a retroceder frente ao *teyyakaran* e todos os auxiliares e *chendakkaran* (que entretanto tinham começado a tocar) atrás deste, como num confronto militar mas sem qualquer mímica. Nesta ordem dão várias voltas ao santuário principal, no sentido dos ponteiros do relógio.

O *teyyakaran* retira-se e todos os restantes circulam em torno de uma grande fogueira que tinha justamente sido iniciada no centro do *arangu*, lançando *manjil* (curcuma, açafrão-da-Índia) sobre os troncos. O processo durou até às 08.44.

Às 08.50 entra Poliyoor Kanan Deiyvan em ritmo muito agitado. É-lhe colocado o *mudi* (*mudiyettu*). Vê-se num espelho de plástico (ver Imagem 51), revira os olhos, levanta-se e dança. Muito bom ritmo e muita energia (ver Imagem 52). Excelente performance, sempre dançada, sem auxiliares no terreiro. A descrição dos auxiliares foi aliás uma das melhores impressões recolhida deste *kaliyattam*; eles estavam presentes sempre que necessário mas eu não os via, não afirmavam a sua presença.

Às 09.12 acaba a percussão, o Theyyam recita algo caminhado para um lado e para o outro em frente ao santuário. Ficou ainda no terreiro até às 10.00 distribuindo bênçãos.

Às 10.40 um *chendakkaran* idoso inicia um canto. Às 10.50 entra Kannangat Bhagavathi, processa-se o *mudiyettu* e a deusa vê-se num espelho de plástico vulgar (ver Imagem 54).

A dança começou por ser lenta mas dinâmica, com micro-movimentos a partir da bacia. Aumenta o ritmo até ser muito rápida, sempre com impulsões a partir da bacia, passos sempre certos e ritmados, os pés tocam no chão e ‘elevam’ a energia (ver Imagem 55). Esqueço-me da pesada veste. Auxiliares sempre discretos.

11.30, fim da percussão. Kannangat Bhagavathi vai ainda permanecer no *arangu* pelo menos até às 15.30.

12.30, num santuário fora do *arangu*, Vishnumurthy está a acabar de ser vestido. Depois do *mudiyettu* vê-se ao espelho, ainda um espelho moderno mas com aparência de metálico. Começa a dançar de forma muito energética, com excelente ritmo (ver Imagem 58). Vai visitar os outros santuários e volta para o santuário periférico. Aí vai permanecer pelo menos até às 15.30, distribuindo bênçãos.

Entretanto, às 13.00 entrou Pulliyoor Kali Theyyam que ocupou o centro do *arangu* com uma dança muito energética, ritmicamente perfeita (ver Imagem 57).

Enquanto o ritual decorria no terreiro havia duas longas filas, uma de homens, outra de mulheres, que esperavam a sua vez de tomar o almoço nos dois refeitórios do *tharavadu*. Entre as duas filas, diria que foram servidos não menos de 3.000 almoços. Estava muito calor para comer arroz e esperar meia hora numa fila era coisa que não podia conceber, pelo que me contentei com umas fatias de melancia compradas numa banca montada na zona de estacionamento.

A multidão começava a adensar-se na expectativa do Theyyam principal, Muchilot Bhagavathi, anunciado para as 14.00. O calor era muito (suponho que próximo dos 40°C) e para se ver qualquer coisa do que se passava no terreiro era necessário encavalitar-se sobre os restantes assistentes, o que os locais faziam com aparente gosto mas que para mim era insuportável.

Cerca das 15.00 entrou Muchilot Bhagavathi mas não consegui ver nada. As restantes entidades estavam ainda no terreiro. Recolhi ainda algumas informações e retirámo-nos cerca das 15.30.

O *teyyakaran* que encarnou Muchilot Bhagavathi, e que tive a oportunidade de ver no *thottam* de Koodiela, era um senhor maduro, muito seguro do seu desempenho e, ao mesmo tempo, discreto e humilde. Causou-me muito boa impressão e por isso recolhi o seu nome: Narayannan Peruvannan (Peruvannan é um título honorífico para *teyyakaran* Vannan, significa grandioso Vannan) da localidade de Ozhakrome. Tentarei estabelecer contacto.

Nesta noite tinha programado um chá com Manju e Shimna, nossos vizinhos e que conheço da minha anterior visita a Vengara. Manju é Malayan e está ligado à performance de Theyyam pois, embora ele não o faça, todos na sua família o fazem. O seu contributo é confeccionar os adereços; em tempos fez a maquilhagem para os membros da sua família mas agora a vida profissional não lho permite (é *chef* e professor de culinária numa escola de hotelaria).

A minha ideia era recolher informações necessárias ao meu estudo, com grande tacto e discrição. É regra conhecida das ciências sociais: quando se sabe sob observação, a pessoa altera o seu comportamento. De igual forma, quando sujeito a interrogatório, alterará as informações. Sobretudo quando o tema do questionamento é algo tão íntimo quanto a crença religiosa do indivíduo.

la eu pois proceder com a maior cautela e colocar as minhas questões de forma circunspecta. Mas cometi a imprudência de, por educação e esperando uma recusa, convidar a que se juntasse a nós um casal de turistas polacos que estão

temporariamente a viver na mesma casa que nós. Não só aceitaram como a senhora monopolizou a conversa, bombardeando Manju com toda a espécie de perguntas estouvadas e inconvenientes sobre o Theyyam. Não só perdi a oportunidade como terei que deixar passar algum tempo para que se desvaneça a impressão causada.

30 de Janeiro de 2015 / 16 de Makaram de 1190 / Sexta-feira

Organização de notas.

Fui visitar Rajesh Peruvannan a sua casa em Kunhimangalam. Fiquei a saber do seu calendário e vou prestar atenção à sua performance.

Fomos jantar a casa de Manju e Shimna mas não abordei questões relacionadas com o Theyyam. Mas Manju ofereceu-se para vir a minha casa no dia seguinte e esclarecer-me as minhas questões.

31 de Janeiro de 2015 / 17 de Makaram de 1190 / Sábado

Organização de notas.

A meio da tarde Manju veio cá a casa e esclareceu-me sobre algumas questões de vocabulário. Eu procedi com casualidade, não mostrando um interesse muito grande e, de quando em quando, desviando a conversa para temas diversos. Ajudou o facto de a Madina estar a pintar um quadro com uma representação de *Gulikan vellattam* e isso suportava uma conversa com alguma informalidade. Até que a nossa companheira de casa decide vir juntar-se a nós com um chorriho de queixumes e disparates acerca das suas aventuras de turista de Theyyam que me estragou de novo as possibilidades de continuar a recolher informações fiáveis.

Convidei Manju para vir jantar amanhã mas antes vou ter que ter uma conversa com a senhora para lhe explicar a inconveniência dos seus comportamentos.

1 de Fevereiro de 2015 / 18 de Makaram de 1190 / Domingo

Organização de notas e leituras.

Manju escusou-se educadamente a vir jantar e eu compreendo-o. Ficará para outra altura mas terei que reganhar a sua confiança.

2 de Fevereiro de 2015 / 19 de Makaram de 1190 / Segunda-feira

Viagem para Thrissur.

3 de Fevereiro de 2015 / 20 de Makaram de 1190 / Terça-feira

Visita ao Kerala Kalamandalam, academia de artes performativas tradicionais de Querala.

Embora não faça parte do presente estudo, deixo aqui algumas notas para referência futura.

Fundado em 1930, o Kalamandalam tem cerca de 500 alunos, em regime de internato, que entram com a idade máxima de 14 anos (idealmente 12 ou 13) para um curso de 10 anos.

A academia está dividida em cinco faculdades e 14 departamentos:

- | | |
|-----------------|---------------|
| - Kathakaly | - Música |
| | - Vadakan |
| | - Thekan |
| | - Chenda |
| | - Maddalam |
| | - Maquilhagem |
| Kutiattam | - Masculino |
| | - Feminino |
| | - Mizhavu |
| Thullal | |
| Dança Clássica | |
| Música Clássica | |
| | - Thimila |
| | - Mridangam |

Aos 14 departamentos correspondem 14 licenciaturas.

4 de Fevereiro de 2015 / 21 de Makaram de 1190 / Quarta-feira

Regresso a Vengara.

Definição de prioridades:

- preparar entrevistas formais com académicos;
- preparar entrevistas semi-estruturadas com performers;

- resolver as questões para a realização de um documentário;
- ver Muthappan em *kaliyattam* e no templo de Parassinikadavu;
- perceber as funções e hierarquia dos oficiantes na cerimónia (e indumentária);

Temas:

- a deriva estrutural de Muthappan e a sanscritização e modernização do Theyyam;
- o “autêntico” e o “falso” na performance;
- o processo de preparação;
- a transformação, descrição do fenómeno;
- o fim da performance e o “eu”;

5 de Fevereiro de 2015 / 22 de Makaram de 1190 / Quinta-feira

Estudo de textos vários.

6 de Fevereiro de 2015 / 23 de Makaram de 1190 / Sexta-feira

Estudo de textos vários.

17.00, saída para uma observação participante

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Parayil Madappuram (templo de Muthappan), Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 06-07 / Fev / 2015

Tipologia kaliyattam Duração 22 horas (2º informantes)

Localidade Kunhimangalam Templo Sree Muthappan Temple

Comunidade do Templo o templo foi outrora pertença de uma família Thiyya mas esta não foi capaz de manter o funcionamento e este foi assumido pela comunidade local, que elege uma comissão para a sua gestão.

Comunidade dos performers Vannan

Horário da observação 17.30 / 20.15 – 06.20 / 07.40

Entidades encarnadas Sree Muthappan

Thiruvappan Theyyam

O ritual desenvolveu-se de forma muito diferente do que tive a oportunidade de observar no templo da estação ferroviária de Cananor⁴.

Quando chegámos às 17.30 estava-se ainda numa fase preparatória. O templo é pequeno, um recinto de aprox. 10m x 20m, completamente coberto por um telhado metálico. Dentro do recinto, um único santuário, em frente a este e alinhado com a entrada do recinto um grande *nilavilakku* e à esquerda, a meio caminho entre a entrada e o santuário, uma *kalashathara*. No canto direito, à frente, um poço. Por trás do santuário, o *aniara* (vestuário). Em frente ao recinto do templo, uma grande imagem em bronze de um cão, o companheiro de Muthappan (ver Imagem 60).

Às 18.00 iniciou-se um ritual junto a uma instalação fora do *arangu* e que consistia num suporte com várias grinaldas de flores, um grande cântaro e comida (flocos de arroz, lascas de coco e feijões cozidos) colocada em folhas de bananeira. Deste ritual, que durou cerca de 8 minutos, resultou uma pequena quantidade de *prasadam* que foi distribuída pelos participantes (*chendakkaran* e oficiais). Uma pequena parte deste *prasadam* foi levado para o santuário onde foi multiplicado, resultando numa generosa quantidade de comida ritual que foi distribuída em folhas de bananeira por todos os assistentes.

06.30, toque de *sanku* (búzio) em frente ao santuário. Um grupo de pessoas, homens mulheres e crianças, acende pavios (*naithiri*) no grande *nilavilakku* central. Informam-me que estes são os doadores que contribuíram para a realização da cerimónia (ver Imagem 62).

Durante este tempo o *teyyakaran* maquilha-se e veste-se por si só (ver Imagem 61), recorrendo apenas à ajuda dos auxiliares para as partes impossíveis de executar ou vestir sozinho. Faz estas operações por trás do santuário, na área de *aniara*, mas à vista. Verifico que a barba não é colada ao rosto mas consiste em duas peças, superior e inferior, que são amarradas na nuca.

19.00, início da percussão com cinco *chenda*, a que se juntam um tocador de *ilathalam* (címbalos) e um tocador de *cheena kool* (instrumento de sopro). Muthappan vem para afrente do *arangu*, contornando o santuário no sentido dos ponteiros do relógio. Usa apenas um *kireedorn* sobre a cabeça. Vem agitado. Faz uma breve saudação em frente ao santuário e procede para a *kalashathara* onde está pousado o *mudi*. Executa o *mudiyettu* com pouca ajuda dos auxiliares. O corpo treme. Vai ao santuário buscar arroz que distribui pelos oficiais e músicos. Todos lançam punhados de arroz cru em direcção ao *nilavilakku*. Saem os músicos, com excepção de um *chendakkaran* que acompanhará o *thottam*. O canto é realizado

⁴ Mais tarde Dinesan Vadakkiniyil chamar-me-á a atenção para que hesistem vários rituais que Muthappan pode desempenhar e que não se podem comparar as performances de rituais distintos. O Doutor Vadakkiniyil ficou muito surpreendido quando soube desta minha observação de Muthappan com Thiruvappan num templo de aldeia pois, segundo ele, este ritual só é habitualmente realizado no templo de Parassinikadavu.

por três auxiliares, Muthappan não canta. Fiquei com a impressão que os cantores não conheciam as palavras do canto pois não as articulavam correctamente.

Às 19.20 entram todos os músicos e acaba o canto. A partir daqui e até às 20.10, Muthappan não parará de dançar a um ritmo muito acelerado, cumprindo as funções rituais, oferendas, bênçãos, etc. sem nunca parar de dançar. O *madayan*, que entrou nesta altura, executou as suas funções com uma postura hierática, dançando apenas o necessário para acompanhar Muthappan, quando necessário. Mas foi a dinâmica do Theyyam que mais impressionou e que tornou a performance totalmente distinta da observada no templo da estação ferroviária. Muthappan exibiu uma atitude irreverente a fazer jus ao mito que explica a sua origem. Por várias vezes pareceu sair do guião do ritual e desafiar as convenções.

Às 20.10 a divindade parou de dançar, tendo cumprido todas as funções rituais e instalou-se no *peedam* onde recebeu uma longa fila de crentes que lhe vieram pedir bênçãos ou conselhos.

Mas as filas (uma para homens e outra para mulheres) que se formavam em frente ao refeitório ao ar livre eram muito maiores e, pareceu-me, ultrapassavam largamente o número de pessoas que tinham estado a assistir ao ritual. Fiquei com a impressão, que já tinha tido antes, de que muita gente vem apenas para usufruir de uma refeição gratuita, apesar de consistir no mesmo de que usufruem diariamente nas suas próprias casas, ao almoço e ao jantar: invariavelmente arroz com caril. Não se pode evocar o pretexto da sociabilidade da refeição em grupo: as pessoas aguardam calmamente numa fila, sem grandes conversas, pela sua vez de se sentarem no refeitório. Uma vez aí, deglutem uma grande quantidade de arroz com caril no tempo mínimo de sete ou oito minutos, sem conversar com os vizinhos de mesa e concentrados apenas no acto de levar a comida à boca. Não sendo pela sociabilidade nem pela variedade da comida, só vejo a gratuitidade como explicação para o grande afluxo de gente a estas refeições.

Regressei a casa, voltarei pela manhã.

7 de Fevereiro de 2015 / 24 de Makaram de 1190 / Sábado

Partimos para Kunhimangalam às 06.00.

Chegámos ao templo às 06.20, já o ritual ia avançado. Ainda a questão do uso do tempo pelos indianos: na maioria das vezes em que me dizem que o ritual começa às cinco horas, tenho que esperar até às sete, oito ou nove antes que aconteça alguma coisa. Hoje decidi aproveitar mais uma hora de descanso, julgando que chegaria muito a tempo, começaram à hora marcada (cinco horas). A lua parecia ter passado o zénite cerca de uma hora antes. Seria esse o sinal para o começo do ritual? Algumas vezes verifiquei essa coincidência mas os informantes não me têm ajudado, provavelmente porque também eles não sabem. Tentarei esclarecer essa questão com os performers.

Sree Muthappan e Thiruvappan Theyyam dançavam lado a lado frente a um 'penitente' (chamo-lhe assim porque me sugeriu essa imagem) que carregava à

cabeça a ‘instalação’ que referi no dia anterior: o suporte com grinaldas de flores montado sobre um grande cântaro parecia uma árvore dentro de um vaso. O ‘penitente’ recuava, as divindades enfrentavam-no com ar feroz e um cortejo de músicos e auxiliares seguia atrás dos dois Theyyams. O conjunto fez várias voltas ao santuário, circulando-o no sentido dos ponteiros do relógio⁵⁶.

Depois seguiram-se várias sequências dançadas, mimando situações de caça e de interações diversas entre os dois Theyyams (ver Imagens 64 e 65). Thiruvappan, usando *poyii kannu* (óculos metálicos), tinha dificuldades de visão e Muthappan ajudava-o. Muthappan muito irreverente, vocifera, arremessa objectos, senta-se no meio da assistência. Esta, composta por cerca de trinta pessoas, não se ri, parece ignorar o humor contido no comportamento da divindade.

Num momento mais agitado da dança, o performer que personifica Thiruvappan finge um excesso, um transe. Os auxiliares intervêm, levam-no a sentar no *peedam* e a dança chega ao fim com naturalidade. O performer exhibe uma tremura mas é evidentemente fingida. Muthappan continua a vociferar, parte em malaiala e, pareceu-me, outra parte em linguagem inventada. Os crentes alinham-se e recebem conselhos e bênçãos dos Theyyams.

Às 12.00 haverá nova sequência, com Muthappan de certeza, de Thiruvappan não sei. Tenho outros compromissos, não posso ficar.

8 de Fevereiro de 2015 / 25 de Makaram de 1190 / Domingo

Fomos assistir ao casamento de Krishnendu, sobrinha de Santhosh. A família trata-nos como se fôssemos velhos amigos, são extremamente atenciosos e gentis. Sentimo-nos optimamente no ambiente familiar do casamento, até porque conhecemos ou somos amigos de muitos dos convidados.

Tomei conhecimento de um *kaliyattam* de Muchilot muito próximo da nossa casa, esta noite. No regresso a casa passámos pelo templo para averiguar do interesse que podia ter para a minha investigação. Gostei do que vi, decido regressar à noite.

Regressamos ao templo cerca das 20.00.

⁵ Mais tarde fiquei a saber que o objecto é a *kalasha* e esta parte do ritual é o *kalasham*.

⁶ O performer que fazia Muthappan era Rajesh Peruvannan, não o mesmo que fizera a performance de Muthappan na noite anterior.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Madayi Sree Muchiloottu Bhagavathi Temple, Payangadi, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 08-09 / Fev / 2015

Tipologia kaliyattam Duração sem dados

Localidade Payangadi Templo Sree Muchiloottu Bhagavathi Temple

Comunidade do Templo Vaniyar

Comunidade dos performers Vannan e Malayan (os komaram são Vaniyar)

Horário da observação 20.00 / 22.30 – 00.30 / 02.30

Entidades encarnadas Pulyoor Kanan Vellattam

Vishnumurty Thottam

Kunnangat Bhagavathi Thottam

Pulyoor Kali Thottam

Narambil Bhagavathi Thottam

(apenas registo o programa das entidades observadas)

A presença neste ritual aconteceu quase por acaso, só no próprio dia soube do evento e compareci principalmente por ser muito perto de minha casa e por ser mais uma oportunidade para observar um *kaliyattam* num templo de Muchilot, que tem alguma especificidade. Mas o *teyyakaran* que fez o *vellattam* de Pulyoor Kanan impressionou-me muito positivamente e decidi voltar à uma hora para tentar ver o Theyyam do mesmo. Foi a primeira vez que tive a impressão de que o performer estava num estado alterado de consciência, com um tremor genuíno e uma energia extraordinária. Depois de dançar energeticamente passou a distribuir bênçãos pelos assistentes mas parecia que essa função o incomodava e interrompia frequentemente para voltar a dançar, como que a restabelecer a energia. O performer tem apenas 15 anos, é estudante e *teyyakaran* esporádico (só volta a ter um *kaliyattam* a 30 de Abril). Consegui falar com o pai e obtive o seu contacto, espero entrevistá-lo em breve.

Thottam de Vishnumurty também muito bem executado, energético mas sem a qualidade sobre-humana denotada na anterior performance.

Às 22.30 regresso a casa durante um par de horas. As informações que recolhi sobre o programa da noite são todas contraditórias: de sete ou oito informantes, todas as informações são diferentes. Decido regressar às 00.30 a ver o que resulta.

A assistência resumia-se a uma vintena de pessoas.

Estava a decorrer o *thottam* de Kannangat Bhagavathi. Seguiram-se os *thottams* de Pulyoor Kali, à 01.00 e o de Narambil Bhagavathi, às 01.20. todos os *Thottams* foram executados com energia e ritmo e sempre interagindo com quatro *komaram*, indivíduos vestidos como guerreiros, com uma coroa dourada na testa, enfeites dourados, com *chilampu* nos pés e portando uma espada *pallival*. A performance dos *komaram* teve especial importância em todos os *thottams*. O *teyyakaran* que fez o *thottam* de Narambil Bhagavathi teve uma performance especialmente energética e demonstrava um estado de consciência alterado.

No fim dos *thottams* os *komaram* fizeram um ritual próprio. Os *komaram* pertencem ao *jati* que detém o templo, são Vaniyar. Reuniram-se fora do *arangu*, acompanhados pelos músicos, e dançaram energicamente. Depois ficou só um que, enquanto dançava, ‘sorvia’ o fogo de uma lamparina e manifestava um estado de excitação extraordinário. Celebrou um sacrifício junto a um *kothirithattu*, degolando uma galinha com o *pallival*. Depois bebeu grande quantidade do sangue da ave e, com a espada, derrubou o *kothirithattu*. Deslocaram-se todos para a frente do santuário principal onde continuaram a dança e fizeram oferendas de cocos, partindo-os sobre o *peedam*. Estes cocos serão usados para confeccionar *prasadam*. Estavam cinco homens jovens num espaço contíguo ao terreiro onde havia uma fogueira num buraco escavado no chão. Explicaram-me que estes homens tinham a função de fazer o *prasadam*. Estavam no templo desde há dois dias e cumpriam uma série de restrições alimentares e banhos de purificação regulares para poderem cumprir esta função.

No redor do terreiro estavam afixadas pancartas indicando a proibição total de fotografar ou videografar o ritual. Como a informação estava em malaiala, ainda fiz algumas fotografias (que depois apaguei) antes de perceber a proibição, que saúdo como muito benéfica para o *kaliyattam* e para a prática ritual do Theyyam em geral. Gostaria que servisse de modelo a outros templos.

Às 02.00 ninguém me sabia dizer qual era a sequência do programa. A lua parecia próxima do zénite e, embora todos os membros da organização me dissessem que os Theyyams não começariam antes das 06.00, havia no vestiário um performer quase pronto para entrar. Coloquei a hipótese de o performer entrar quando a lua estivesse no zénite (mais tarde, em casa, verifiquei pelo calendário que o dia *tithi* começaria cerca das 04.35).

Às 03.00 a lua estava ainda muito longe do zénite; o *teyyakaran* estava meio maquilhado e meio vestido mas não parecia apressado em ultimar a preparação. Decidi regressar a casa pois tinha compromissos pela manhã.

Definitivamente, parece-me que as comunidades de performers não dão aos organizadores todas as informações sobre o horário do ritual. Os administradores do templo estão interessados em ter o Theyyam no “horário nobre”, quando haja mais público que contribua para o sucesso do evento e para as receitas monetárias em dádivas para o templo. Mas os *teyyakaran* terão razões que os levam a realizar parte das funções em horários específicos, das quais não dão explicações.

Tentarei perceber melhor esta questão.

9 de Fevereiro de 2015 / 26 de Makaram de 1190 / Segunda-feira

11.00, visita a Rajesh Peruvannan; apenas para me informar da sua agenda de rituais e construir uma relação de confiança. Irei esta noite vê-lo mais uma vez, desta a fazer Kandamar Kelam.

Organização de notas.

Às 17.30 partimos para observar/ participar num *kaliyattam*.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Kutti Tharavadu, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 09- 10 / Fev / 2015

Tipologia kaliyattam Duração sem dados

Localidade Kunhimangalam Templo Kutti Tharavadu

Comunidade do Templo Thiyya

Comunidade dos performers Vannan

Horário da observação 18.00 / 19.30 – 04.40 / 06.20

Entidades encarnadas Kandamar Kelam

(apenas registo o programa das entidades observadas)

A participação neste *kaliyattam* ocorre com o propósito principal de observar a performance de Rajesh Peruvannan. Ele não me deu pormenores sobre o horário (começa a parecer-me que é um segredo dos performers) pelo que fui para o *tharavadu* antes do início da cerimónia.

O *tharavadu* é pequeno e numa área rural, embora próxima da cidade. Segundo informantes, todo o complexo foi reconstruído e este é o primeiro *kaliyattam* que se faz depois da reconstrução. De resto, o *tharavadu* tem cerca de 35 anos, neste mesmo local mas com instalações mais humildes e sempre se fez um *kaliyattam* anual, pelo que esta é a 36ª cerimónia anual. A família tem cerca de uma centena de membros e é matrilinear; confirmei que os meus informantes tinham o nome das mães, Kutti. As gentes são muito humildes mas muito simpáticas e generosas, com muita vontade de comunicar. Ensaíamos umas frases em malaiala, o que contribui para o bom humor geral.

Os performers Vannan estão ocupados a construir as indumentárias, entrançando flores e ervas. Estão concentrados e, apesar de já conhecer vários entre eles, pouco disponíveis para comunicar.

Em frente aos santuários há uma *mandala* desenhada no chão, já meio apagada. Explicam-me que foram os brâmanes que a desenharam quando vieram consagrar os santuários, após a reconstrução.

Cerca das 18.30 começou o *thudangal* que durou até cerca das 19.00. Dois performers cantaram em frente do santuário, acompanhados pelos músicos.

Às 19.20, à falta de informações sobre o programa, decidi retirar-me e voltar mais tarde.

Sáímos de casa às 04.15 e chegámos ao *tharavadu* às 04.40. Antes disso tínhamos estudado a posição da lua e obtido a informação de que estaria no zénite às 04.47. não tínhamos qualquer informação sobre o programa do *kaliyattam* e estávamos a apostar na hipótese da coincidência entre o zénite lunar e o ritual do Theyyam principal. Que se confirmou.

Às 04.40 estava tudo pronto no *arangu* para a entrada de Kandenar Kelam. Quatro montes de brasas no terreiro, muita assistência (cerca de 200 pessoas que, para o tamanho do terreiro, era muita gente), todos silenciosos e expectantes.

Às 05.05 começou a entoar-se o *thottam* de Kandanar Kelam no vestiário. Sinais de muita agitação, como é próprio deste Theyyam. Às 05.15 entrou Kandenar Kalan, subiu para o *peedam* no meio das brasas, recitou as suas falas, desceu do banco, pontapeou as brasas violentamente, atirando carvões ardentes sobre a assistência.

Prossigui o ritual com as passagens sobre a fogueira, muito prejudicado pelas escassas dimensões do *arangu* que não lhe permitiam ganhar velocidade para a passagem. Mas o performer soube aceitar a contrariedade e, já que não podia correr, assumiu caminhar muito calmamente pelo meio da fogueira, algumas vezes parando mesmo no centro das labaredas.

Ao fim de 15 minutos de passagens sucessivas sobre as chamas, o performer parecia exausto mas a divindade ainda não satisfeita. A intervenção dos auxiliares obrigou-o a encerrar esta fase do ritual e a passar às fases seguintes.

Observei o ritual até ao fim (cerca das 06.10); não havia sinais de acontecer mais nada de imediato e às 06.20 retirei-me.

10 de Fevereiro de 2015 / 27 de Makaram de 1190 / Terça-feira

Ida a Cananor para percorrer o circuito das livrarias à procura de alguns livros essenciais de que só recentemente tomei conhecimento. Infelizmente as livrarias estão cheias de álbuns fotográficos de Theyyam e algumas publicações em malaiala. As obras importantes não estão disponíveis. Pedi que mas encomendassem.

Organização de notas.

Preparação de entrevistas com *teyyakaran*.

11 de Fevereiro de 2015 / 28 de Makaram de 1190 / Quarta-feira

No *kaliyattam* do domingo passado identifiquei um jovem performer que achei muito interessante pela seriedade e pelos indícios de estar num estado alterado de consciência. Ontem telefonei-lhe e tínhamos marcado para eu o visitar em casa às 17.00.

Cedo pela manhã começou a telefonar-me. Queria que me encontrasse com ele na escola às 15.00. Achei que me queria exhibir na escola como atracção e que não ia ter oportunidade de o entrevistar. Disse-lhe pois que não podia, que tinha que ser às 17.00 em casa dele. Disse-me então que a essa hora não podia pois tinha que ir para um *kaliyattam*. Ótimo, então vou ao *kaliyattam*. Indicou-me o endereço de Ramapuram Pathikal, para lá de Mathamangalam. Decidi ir por volta das 23.00, sozinho porque a Madina está com gripe. Andei muitos quilómetros por caminhos de terra batida pelo meio da floresta; por sorte encontrei quem me indicasse o caminho e até me levasse lá. Chegado ao templo, como os meus acidentais guias já me tinham advertido, não se passava nada.

De regresso passei pelo templo de Putiya Bhagavathi em Cheravicheri, onde estava a decorrer um *kaliyattam*. Parei, estava a decorrer o *thottam* de Kativenur Veeram. Pouca gente a assistir, o performer parecia enfadado. Maus exercícios de *kalari paiattu*, péssima acrobacia.

Enfadei-me também e regressei a casa, onde cheguei cerca das 02.00.

12 de Fevereiro de 2015 / 29 de Makaram de 1190 / Quinta-feira

Leituras, reflexão sobre o rumo da investigação. Sinto que estou a perder tempo: os académicos a quem escrevi não me respondem, está difícil de conseguir entrevistas com os performers.

Manju informou-me de um *kaliyattam* em Payyanur onde aparecerá Thee Chamundi. Decido ir lá pela madrugada. O zénite da lua será às 07.10, as informações que tenho indicam a Thee Chamundi às 04.00. Decido ir às 04.00 e ver o que acontece.

13 de Fevereiro de 2015 / 30 de Makaram de 1190 / Sexta-feira

A gripe da Madina agravou-se e ela não estava capaz de sair de casa. Fico também em casa para tratar dela. Aproveito para ler, escrever e descansar.

14 de Fevereiro de 2015 / 1 de Kumbham de 1190 / Sábado

Continuo em casa; aproveito para me organizar, ler e escrever.

Às 22.30 saio para ir a um *kaliyattam*. Como a Madina continua doente, vou sozinho.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Mattummal Kalari, Kuthirummal, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 14- 15 / Fev / 2015

Tipologia kaliyattam Duração 3 dias

Localidade Kuthirummal, Kunhimangalam Templo Mattummal Kalari

Comunidade do Templo Thiyya (Tharavadu Mattummal Kalari)

Comunidade dos performers Vannan, Malayan, Velan, Chingathan

Horário da observação 23.00 / 05.30 (15 Fev.)

Entidades encarnadas Kunhavue Kurathi Thottam (Velan)

Manhalamma Thottam (Chingathan)

Vannathi Bhagavathi Theyyam (Chingathan)

Dumarbagodi Theyyam (Malayan)

Karivadi Bhagavathi Theyyam (Malayan)

Pattam Theyyam (Malayan)

(apenas registo o programa das entidades observadas, o kaliyattam terá 26 Theyyams ao longo dos 3 dias)

Participação muito frutuosa, recolhi dados e equacionei questões.

Quando cheguei às 23.00 estavam a decorrer várias cerimónias ao mesmo tempo: a casa do *tharavadu* situa-se fora do *arangu* e, num dos santuários da casa decorria o *thottam* de Kunhavue Kurathi. Mais à frente, ainda fora do *arangu*, num santuário consistindo numa construção em esteira de coqueiro à volta de uma grande árvore, realizava-se o *thudangal* dos Chingathan. Dentro do recinto, em frente a uma capela secundária, também de esteiras de coqueiro, vários performers Malayans cantavam um *thottam* sentados no chão. Este *thottam* estava a ser amplificado, com evidente prejuízo para as restantes celebrações. Dei uma volta pelo templo, cumprimentei Rajesh e vários dos performers Vannan que já começo a conhecer.

Depois fui ver as várias celebrações: os Malayans estavam consideravelmente embriagados e a sua recitação era, no mínimo, um incómodo auditivo. O *thudagal* dos Chingathan já tinha acabado. Dediquei a minha atenção ao *thottam* de Kunhavue Kurathi. Um homem corpulento e de pele muito escura lutava visivelmente para manter o ritmo e o canto frente à perturbadora amplificação do *thottam* dos Malayans. Como este entretanto acabou, pude aperceber-me da qualidade tímbrica e musical do canto. Acabado o canto, acompanhado por dois *chendakkarans*, começou a dançar. Tinha os olhos cruzados, como quem olha para a ponta do nariz. A dança era leve, bem ritmada; causava estranheza ver um indivíduo

tão corpulento a dançar com tanta graça e elegância; atitude muito feminina. Discretamente, sacrificou uma galinha. Recebeu a chama do santuário, executou vários actos simbólicos e foi visitar todos os santuários. Depois visitou o *tharavadu* onde, como habitualmente, foi recebido pelas mulheres. De seguida foi para o vestiário.

Nota sobre a posição das mulheres no *tharavadu*. Claro que o *tharavadu* é ocupado pelas mulheres. Pois se o *jati* Thiyya é matrilinear, é às mulheres que pertence a casa, é por elas que se transmite o nome e a herança. Que a sociedade seja machista é outra história, ou talvez a continuação da mesma história: com as mulheres presas à casa, os homens gozam de maior liberdade de acção. Devo tentar verificar se em *tharavadus* de linhagem patrilinear o comportamento em relação a receber os Theyyams no *tharavadu* é o mesmo. Verificação difícil, até agora todos os *kavus* visitados pertencem a Thiyyas, com excepção dos que pertencem à comunidade e são administrados por uma comissão (sem *tharavadu* portanto) e de dois templos de Muchilot Bhagavathi, dos Vaniyars, onde não vi um *tharavadu* com as características dos dos Thiyya. Mas ficarei atento.

Pouco depois de terminar o *thottam* descrito começou o *thottam* de Manhalama junto ao santuário exterior consagrado às deidades desempenhadas pelos Chingathan. A este propósito: quando no início da observação visitei os diferentes santuários e vestiários para me inteirar das divindades e grupos sociais presentes, o elemento do grupo Chingathan que, com muita dificuldade de se expressar em Inglês, me deu algumas informações, fez muita questão de sublinhar que os Chingathan são uma tribo, não uma casta.

O *thottam* de Manhalama, frente ao santuário em esteira construído à volta de uma árvore, começou com as habituais bênção aos oficiantes e co-performers, após o que o *teyyakaran* recebeu a chama do interior do santuário das mãos do oficiante.

Levanta-me aqui a questão: no *thottam* qual é o momento certo para a recepção da chama? Kunhavue Kurathi recebeu-a no final da cerimónia, Manhalama recebeu-a no início. Será variável? Será indiferente?

Com a chama o *teyyakaran* passou a fazer um ritual no chão, distribuindo vários pavios da chama principal por várias folhas mais pequenas, distribuindo arroz por cada uma das folhas, abençoando, recitando... no final deixou a chama no chão, ela acabou por ser varrida para fora da área do ritual. O *teyyakaran*, assistido, coloca a coroa (*kireedorn*) e passa à entoação do *thottam*. Em voz baixa, quase sussurrada, entoa um canto muito bonito por cerca de vinte minutos (ver Imagem 66). Depois, vai visitar os santuários e retira-se para o vestiário onde, entretanto, se estava a preparar o Theyyam de Vannathi Bagavathi.

Verifiquei ao longo desta noite que os Theyyams ou *teyyakaran* cujo santuário se situa fora do *arangu*, isto é, Velan e Chingathan, quando visitam os santuários, visitam-nos todos. Os Theyyams ou *teyyakaran* Malayan nunca visitam os santuários fora do *arangu*. Isto traduz o desprezo de que são alvo Velan e Chingathan, mesmo por parte dos Malayan, um grupo de outrora 'tribais' e 'intocáveis'.

O Theyyam de Dumarbagodi decorreu ao mesmo tempo que o *thottam* de Manhalama. Não podia prestar atenção aos dois mas pude ver que o Theyyam começou por receber a chama no santuário principal e procedeu a visitar os restantes santuários no interior do *arangu*. Pareceu-me energético e de curta duração. Uma grande parte do tempo foi usada numa digressão fora do recinto do templo, não sei se terá ido visitar a aldeia ou os bosques.

Pouco depois entrou o Theyyam de Vannathi Bhagavathi, pelo corpo de um performer muito jovem e de pequena estatura. Executou uma performance dançada, muito bonita e bem ritmada. A certa altura mimou o acto de lavar roupa, usando um pano branco comprido que esfregou, bateu, enxaguou. Depois mimou o acto de lavar os cabelos, executando no lenço que traz na cabeça e lhe cobre as costas, os gestos que me habituei a ver as mulheres minhas vizinhas a fazer nos pátios das suas casas. Por fim, mimou o acto de se lavar.

Para executar o sacrifício de sangue, o Theyyam segurou uma galinha pela cabeça e pelos pés, mantendo-a na horizontal. Com os braços erguidos, apresentou-a primeiro na direcção do santuário principal, depois na direcção do seu santuário e depois nas direcções cardinais restantes. Depois trincou a base do pescoço da galinha, segurando-a com os dentes enquanto com a mão direita lhe torcia o pescoço até lhe arrancar a cabeça, espalhando sangue em seu redor. A galinha foi largada e ignorada e, em estertor, derramou o sangue no chão.

O pano que tinha servido para mimar a lavagem de roupa foi embrulhado numa trouxa que foi colocada sobre a cabeça do Theyyam e é carregado assim que vai visitar o *tharavadu*, onde lhe oferecem mais dois panos novos: trata-se de um *mattu*? Depois retirou-se.

Eram 03.00 e entrou Karivadi Bhagavathi. Colocou o *mudi* no terreiro e queria ter visto o momento de se olhar ao espelho mas fui distraído por pessoas locais que, na sua enorme vontade de me serem prestáveis, insistiam em me explicar o que se estava a passar. A dança foi regular, energética, ritmada, nada me chamou a atenção particularmente. O sacrifício foi executado pelos auxiliares. O sangue foi recolhido pelos auxiliares numa taça e depois entornado no chão em frente a um altar sacrificial (*kothirithattu*).

O Theyyam abandonou o recinto às 04.00 e eu estava a considerar retirar-me também quando, logo de seguida, entrou Pottam Theyyam. Durante mais de uma hora o Theyyam dançou de forma muito energética, batendo nos *chootu* com que os auxiliares o iluminavam, assim provocando um festival de faúlhas sob o qual se divertia dançando (ver Imagem 67). Foi buscar todos os membros masculinos do *tharavadu*, vizinhos, patrocinadores e colaboradores, levou-os para a frente do santuário onde os abençoou.

O grande atractivo de Pottam Theyyam é que ele se deita sobre um monte de carvões em brasa e se deixa repousar aí. Sentado nas bordas de um monte de brasas, reclinava-se para trás e cruzava a perna direita sobre a esquerda e pretende repousar-se até que os auxiliares o retirem do braseiro.

Eu estava já muito cansado e quando o Theyyam entrou precipitei-me para junto do braseiro para ter uma boa visão do acto. Fiquei assim mais de uma hora a três metros de uma grande fornalha, com uma fogueira ao lado onde ardiam os troncos que não tinham sido reduzidos a carvão, em equilíbrio instável a tentar defender a minha posição dominante da multidão que me pressionava. O calor era tanto e eu estava tão esgotado que temia desmaiar. O Theyyam iniciou uma recitação que parecia ir prolongar-se.

Decidi pois retirar-me cerca das 05.30. O ar fresco da madrugada durante a viagem de scooter reanimou-me.

Logo que cheguei ao templo, ao recolher algumas informações junto dos membros do *tharavadu*, apontaram-me um cavalheiro de cerca de 60 anos que seria o patrocinador do *kaliyattam* e que falava bem inglês. Logo que tive oportunidade entabulei conversa com ele. Depois das apresentações perguntei-lhe porque é que patrocinava o evento. Pareceu surpreendido por eu saber dessa sua participação mas explicou-me que há dois anos atrás a sua filha padeceu de um problema de saúde e que, nessa altura, tinha feito a promessa. A resposta pareceu-me adequada mas, com a continuação da conversa, comecei a divisar uma pessoa culta, um empresário pragmático e bem sucedido, com explicações causais e práticas para vários aspectos do ritual. Sem descartar a sinceridade dos seus propósitos explícitos, julgo que o patrocínio ao evento lhe poderá trazer outros benefícios práticos: peso político, vantagens negociais ou o reconhecimento da comunidade também entrarão nos cálculos do patrocinador.

Não é membro deste *tharavadu*, embora o seu avô paterno fosse. Não é pois directamente membro da linhagem matrilinear mas, indirectamente, sente-se ligado a ela. O *tharavadu* é tão antigo que ninguém lhe saberá determinar a origem. Os presentes edifícios foram reconstruídos no início dos anos 80 do século passado mas logo depois o *tharavadu* ficou inactivo. Há catorze anos atrás foi feito um *kaliyattam* mas não teve continuidade. Este ano é o primeiro de um novo ciclo, que se pretende que tenha continuidade. Já há pessoas envolvidas nas actividades, um homem para acender as lamparinas todas as noites, uma senhora para limpar as instalações, os membros estão interessados em continuar.

O grande problema desta casa é a dimensão do evento preconizado: com 26 Theyyams ao longo de três dias, este é um festival muito caro e é difícil reunir as verbas para o realizar.

As datas do *kaliyattam* não são fixas: tem que ser durante o mês de Kumbham mas a data foi fixada em função de razões práticas, como a existência de outros eventos na área, por exemplo, com o objectivo de trazer mais gente, mais doações. As datas escolhidas, logo no início do mês malaiala, recaíram sobre um fim-de-semana. Não houve intervenção de astrólogos ou adivinhos nesta escolha e a data não foi fixada: no próximo ano pode ser escolhida outra data mais conveniente, desde que seja no mês de Kumbham.

Confirmou-me que no passado as datas eram determinadas em função do *ñattuvela* mas que isso mudou porque houve um crescimento do número de *kavus*: hoje isso

seria impossível, os templos que têm um *kaliyattam* anual têm que ter uma data fixa.

Confirmou-me também que nos últimos quarenta anos, depois de ter parecido que a prática do Theyyam iria desaparecer, houve um recrudescimento, traduzido na reconstrução e reactivação de muitos *kavus* que estavam abandonados e na introdução de outros novos.

15 de Fevereiro de 2015 / 2 de Kumbham de 1190 / Domingo

Organização de notas e planificação.

16 de Fevereiro de 2015 / 3 de Kumbham de 1190 / Segunda-feira

Saí cedo pela manhã, sozinho, para participar num *kaliyattam*. O *tharavadu* fica longe e fora da área definida para o meu estudo mas trata-se da família da esposa de Narayanan, sogra de Santhosh portanto, e é uma obrigação familiar a que não nos podemos escusar. Estou definitivamente integrado: já assisto a casamentos e tenho obrigações familiares. Se a minha família soubesse disto pasmava!

Observação / Participação Parcial na cerimónia bienal de Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod.

Ficha de Observação de Evento

Data 16 / Fev / 2015

Tipologia kaliyattam Duração +/- 20 horas (2º informantes)

Localidade Kayyoor Templo Koyithattil Tharavadu

Comunidade do Templo Thiyya (tharavadu: Koyithattil)

Comunidade dos performers Vannan e Malayan

Horário da observação 08.00 / 13.30

Entidades encarnadas 10.30 Raktcha Chamundi (Malayan)

11.30 Kanakkara Bhagavathi (Vannan)

12.30 Vishnumurthy (Malayan)

(apenas registo o programa das entidades observadas)

Cheguei muito cedo ao *tharavadu* porque quis aproveitar para fazer a viagem pela hora mais fresca e com menos trânsito.

Tive assim oportunidade de falar com a filha de Narayanan, cunhada de Santhosh, e recolher algumas informações sobre o *tharavadu*: é matrilinear, tanto ela própria como os filhos de Santhosh têm o nome de Koyihattil. Grande parte dos familiares vive nas casas à volta do *tharavadu*. Adjacente ao complexo do *tharavadu* há um recinto, *naga*, que é dedicado às serpentes (ver Imagem 68). Mais distante, um muro em torno de uma árvore delimita um santuário de Gulikan.

Encontrei também os irmãos de Rajesh⁷, que conheci em casa dele, que vêm fazer o Theyyam de Kanakkara Bhagavathi. O indivíduo que me serviu de condutor aquando da chegada a Vengara (6 de Janeiro) é o performer que fará Raktcha Chamundi.

Depois chegou Narayanan que me deu mais algumas informações. Entre outros, explicou-me o processo para extrair a seiva do coqueiro para fazer *toddy*.

Na sua opinião os performers estão a atrasar o começo do Theyyam (que devia começar às 09.00) porque quanto mais próximo da hora do almoço, mais gente haverá e isso significa mais hipóteses de receber doações dos crentes. Estas doações são pequenas: as pessoas dão geralmente 10 rupias (0,14€) em troca da bênção do Theyyam mas, no todo, significativas para os *teyyakaran*.

Às 10.30 começou o Theyyam de Raktcha Chamundi. Colocou o *mudi* e a placa peitoral no *arangu*. O pé treme mas parece-me falso. Performance sem brilho nem interesse. A certa altura a deusa usa uma máscara em frente ao rosto (ver Imagem 74); decerto evocativa de algum aspecto do mito. Sacrifício executado pelos auxiliares. Parece-me identificar um padrão nos sacrifícios das deusas: são sempre feitos pelos auxiliares. A primeira explicação seria que a elaborada indumentária torna difícil executar o sacrifício sem se sujar. A acompanhar⁸...

11.30 Kanakkara Bhagavathi entra agitada. Dança energeticamente mas sem grande brilho. Nada de excepcional a apontar nesta performance.

12.30 Vishnumurthi sem surpresas: dança agitada e relativamente ritmada. A certa altura usa uma máscara de peixe (ver Imagem 75). Um dos sacerdotes do *tharavadu* finge um estado de êxtase, revirando os olhos e tremendo, enquanto segura na espada do Theyyam. É obviamente falso.

Às 13.30 estou esgotado e à beira de uma insolação. Despeço-me e regresso a casa onde me hidrato e descanso.

17 de Fevereiro de 2015 / 4 de Kumbham de 1190 / Terça-feira

Visita matinal a Cananor para resolver assuntos da exposição da Madina e visitar as livrarias.

⁷ Mais tarde percebi que Rajesh não tem irmãos, apenas irmãs. O tratamento por 'irmão' é de carácter afectuoso, indica intimidade.

⁸ Raktcha Chamundi, literalmente 'Chamundi sanguinária' é suposta de fazer um sacrifício muito sangrento, arrancando a cabeça da galinha à dentada. Mas talvez haja variações regionais pois não foi o que vi aqui.

À tarde organizo notas e fotografias.

18 de Fevereiro de 2015 / 5 de Kumbham de 1190 / Quarta-feira

Organização de notas.

À medida que o meu entendimento dos vários aspectos do ritual vai aumentando, dou-me conta de observações erradas nas semanas anteriores. Por exemplo, a “procissão” registada a 7 de Fevereiro, dou-me agora conta, era um *kalasam*. Decido que não devo fazer correcções às observações anteriores e deixá-las como testemunho para mim mesmo da evolução da minha percepção.

19 de Fevereiro de 2015 / 6 de Kumbham de 1190 / Quinta-feira

Organização de notas.

Manju e Shemna vieram jantar e recolhi muitas informações:

- sobre o ritual do *mattu*, que é realizado antes de começar o *kaliyattam*, um homem do *jati* Vanathan entrega aos *teyyakaran* e eventualmente aos *poojari* um *mundu* limpo. No final da cerimónia a veste é devolvida ao Vanathan e dentro do pano é colocado um punhado de arroz e uma pequena oferta em dinheiro;⁹

- sobre a hierarquia no *kavu*:

Antittiriyan é o líder do *kavu*; também por vezes chamado *karnore*, que significa ‘tio’;

Dependendo dos *kavu*, existem outros elementos do *tharavadu* com funções no ritual: *achanman* distinguem-se por trazerem um lenço preto à cintura; *kodanar*, portadores de guarda-sol; e outros;

Karmi é o sumo-sacerdote do *kavu*, só ele pode entrar nos santuários; por vezes pode ser o *antittiriyan*, mas são funções diferentes;

Parikarmi são os ajudantes do *karmi*; já vi *parikarmi* a entrarem nos santuários, ao contrário do que Manju me afirma;

Kalashakaram, é o portador da *kalasa* durante o *kalasam*; é necessariamente um *Thiyya*;

Teyyakaran, o performer do *Theyyam*;

Chendakkaran, o tocador de *chenda*;

- sobre o ritual ‘Ganapathy Homon’, literalmente ‘fogo de Ganesha’, executado por Brâmanes na madrugada anterior ao *kaliyattam* e que consiste em acender as lamparinas dos santuários com a chama trazida do templo bramânico. Que é seguido do *Theertham*, que consiste em aspergir os edifícios do *kavu* com água

⁹ Ashley (1993:67) refere-se a ‘Vanathis’ como as mulheres do Vannan, lavadeiras. Faz sentido mas entra em contradição com a informação de Manju.

trazida do templo bramânico, com o fim de purificar. A água restante é deitada no poço do *kavu*, assim purificando a água do poço também;

- sobre o *thottam* de Pottan Theyyam que vi a 14 de Fevereiro: é suposto ser cantado com todo o grupo sentado em frente ao santuário e com ingestão de grande quantidade de *toddy*, Pottan é uma divindade ébria;

- sobre o processo de elevação de um Vannan a Peruvannan ou de um Malayan a Panikkar. Quando um *kavu* ou uma comunidade pretende distinguir um performer com um destes títulos compra-lhe uma pulseira em ouro e vai entregá-la ao palácio do Rajá da Cananor. Este convocará o performer e entrega-lhe a pulseira, chamando-o pelo título distintivo e assim o elevando;

- sobre a indumentária: *mundu*, à volta da cintura, e *vesti*, usado por cima do *mundu*, mais curto, ou sobre os ombros;

- para Manju não faz sentido a observação de que os *teyyakaran* atrasem a performance para terem mais público e mais donativos; os horários são definidos pelos responsáveis do *kavu* e os performers tentam seguir o horário. Até porque se houver mais gente e os performers receberem mais donativos, o *kavu* também receberá mais;

- os *thottam* de Kudiveeran Theyyam e Kathivanoor Veeran são efectivamente muito semelhantes, quase iguais, e as roupas são as mesmas. Manju entende que são variações do mesmo Theyyam;

- sobre vários termos do glossário.

20 de Fevereiro de 2015 / 7 de Kumbham de 1190 / Sexta-feira

Organização de notas.

Preparação da entrevista com o Professor Dinesan Vadakkiniyil.

21 de Fevereiro de 2015 / 8 de Kumbham de 1190 / Sábado

Entrevista com o Professor Dinesan Vadakkiniyil (anexo Entrevistas).

Às 22.00 fomos assistir a um *kaliyattam* próximo de casa.

Observação / Participação Parcial na cerimónia anual de Karapat Tharavadu, Vengara, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 21 / Fev / 2015

Tipologia kaliyattam Duração +/- 18 horas (2º informantes)

Localidade Vengara Templo Karapat Tharavadu
 Comunidade do Templo Thiyya (tharavadu: Karapat)
 Comunidade dos performers Vannan e Malayan
 Horário da observação 22.00 / 24.00
 Entidades encarnadas Tondachan Thottam (Vannan)
Vishnumurthy Thottam (Malayan)
Raktcha Chamundi Thottam (Malayan)
(apenas registo o programa das entidades observadas)

Não tinha especial interesse em observar este *kaliyattam*, apenas fui por ser perto de casa e porque não tinha mais nada para fazer nesta noite. Dos três *thottams* que observei, Tondachan pareceu-me muito inspirado (ver Imagem 76). A alvorada seguinte poderia ser interessante, mas eu estava demasiado cansado para me levantar de madrugada e, não havendo um objectivo específico que justificasse a participação neste *kaliyattam*, decidi dar por finda a minha observação cerca das 24.00.

22 de Fevereiro de 2015 / 9 de Kumbham de 1190 / Domingo

Dia de descanso e leituras.

23 de Fevereiro de 2015 / 10 de Kumbham de 1190 / Segunda-feira

Visita a Rajesh e entrevista semi-estruturada (ver anexo Entrevistas).

Visita malograda à biblioteca central da Universidade de Cananor.

24 de Fevereiro de 2015 / 11 de Kumbham de 1190 / Terça-feira

Organização de equipamentos para filmagens; visita a vários estúdios de vídeo à procura de um tripé para alugar.

Visita a Panneri para estudar o local de filmagens de 6ª feira.

25 de Fevereiro de 2015 / 12 de Kumbham de 1190 / Quarta-feira

Sáimos de casa às 08.00 para nos encontrarmos com Rajesh no seu estúdio. Faziam-se os preparativos para a cerimónia que se seguiria, numa casa particular. Com Rajesh estavam mais quatro Vannans que já conheço e que por vezes fazem de *teyyakaran* e outras vezes são auxiliares.

Cerca das 10.00 seguimos para a casa onde se faria a cerimónia.

Observação / Participação na cerimónia familiar dos Kodakal, Kunhimangalan, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 25 / Fev / 2015Tipologia Theyyam Koodal Duração +/- 4 ½ horasLocalidade Kunhimangalan Templo n.a.Comunidade ~~do Templo~~ Nambiar (subgrupo de Naiar)Comunidade dos performers VannanHorário da observação 10.00 / 14.30Entidades encarnadas Muthappan (Vannan)

Trata-se de uma tipologia de cerimónia que não tinha ainda tido a oportunidade de observar: o Theyyam *koodal*, a visita do deus. A casa desta família Nambiar (um subgrupo dos Naiar, uma casta elevada e matrilinear) foi acabada de construir há pouco e a família mudou-se recentemente. A visita do deus pretende ser propiciatória para a nova fase da vida da família Kodakal. O *karmi* (sacerdote) da cerimónia é Thiyya, pois os Nambiar não exercem este tipo de actividades.

A cerimónia iria decorrer no pátio da casa e a preparação do espaço foi extremamente eficiente: altares improvisados, um banco a servir as funções de *peedam*, oferendas de itens alimentares, um espaço para o *teyyakaran* se vestir, tudo se organizou em poucos minutos (ver Imagem 80).

Depois de uma cerimónia inicial (*thudangal*?) foi distribuída uma grande quantidade de *prasadam* de Muthappan (grão cozido, flocos de arroz e pedaços de coco) que todos comeram. Os performers comeram-no, não como um petisco, mas como uma verdadeira refeição, acompanhando com *toddy* e pequenos golos de brandy. Aproveitei para provar o *toddy*, que ainda não tinha bebido este ano e já não me lembrava de como era. É uma bebida muito agradável, fresca, com um ligeiro travo a coco e pouco grau alcoólico (talvez 6º a 8º). Houve um momento de total descontração durante o tempo da refeição. De seguida todos se tornaram muito activos e os preparativos para a cerimónia foram muito eficazes e rápidos.

Rajesh maquilhaou-se e vestiu-se com rapidez e quase sempre sozinho (ver Imagem 79). À medida que se maquilhava, pude observar que se transformava, não apenas na imagem mas principalmente na qualidade da atenção e na auto-confiança. Rajesh é um tipo discreto, tímido até. Muthappan, que já descrevi na interpretação de Rajesh, é irreverente e transgressor, vocífera e dá ordens.

Presenciei um momento significativo: após a entoação do *thottam* o Theyyam preparava-se para dar instruções a um ancião da família. As mulheres, sentadas no terraço, falavam entre si de assuntos mundanos ou familiares. Muthappan deu dois berros para as fazer calar. Isto assume uma especial relevância se tivermos em conta que os Nambiar são uma casta elevada e Rajesh, Vannan, nunca se atreveria a falar alto ou de forma menos polida para membros desse grupo. Quem o fez foi o deus e foi de imediato obedecido.

A cerimónia prolongou-se até cerca das 13.45. Foi enérgica, dinâmica e fluida, em nenhum momento houve momentos mortos. Consistiu em bênçãos e mais bênçãos, intercaladas com breves momentos dançados. Os homens da família, seguidos das mulheres e dos restantes convidados, foram abençoados sucessivas vezes; o deus deu conselhos, distribuiu flores e ervas, arroz cru, cinza para pintar a testa, etc.

No final da cerimónia foi-nos oferecido o almoço, com a particularidade de, entre os vários molhos que acompanhavam o arroz, se contar um caril de galinha, muito saboroso por sinal mas uma quebra à regra vegetariana¹⁰.

Despedi-me cerca das 14.30.

Organização de notas, fotos e vídeos.

26 de Fevereiro de 2015 / 13 de Kumbham de 1190 / Quinta-feira

Sáímos de casa às 08.00 para novamente nos encontrarmos com Rajesh no seu estúdio. Hoje vamos participar num *adeyalam*.

Observação / Participação na cerimónia de Adeyalam de Kanaii Muthappan Madapuram, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 26 / Fev / 2015

Tipologia Adeyalam Duração +/- ½ hora

Localidade Cheruthayan Templo Kanaii Muthappan Madapuram

Comunidade do Templo Thiyya (Tharavadu Paravanthatta Karan)

Comunidade dos performers Vannan

¹⁰ Os performers deliciavam-se com o caril de galinha. Mais tarde perguntei a Rajesh se comer galinha nessa ocasião não era uma quebre do *vritha*, ao que me respondeu que Muthappan não é vegetariano, as oferendas que lhe são feitas incluem peixe e carne. Não quis perceber quando lhe chamei a atenção para que daí a dois dias teria que participar noutro ritual e que os três dias de *vritha* para Vayanattu Kullavan se sobrepunham ao dia do ritual de Muthappan. Rajesh sempre se mostrou esquivo em relação à abstinência, dando-me as respostas 'oficiais' mas não me deixando convencido do seu cumprimento, que aliás me parece impossível.

Horário da observação aprox. 10.00 / 10.30

Trata-se de uma cerimónia de compromisso entre os donos do templo e os performers. Trata-se do mais bonito *kavu* em que já estive, situado junto ao rio, as construções sóbrias, pintado em cores discretas.

Rajesh recebeu uma folha de betel e um fruto da mesma planta como sinal do compromisso.

No regresso perguntei a Rajesh se queria parar num 'hotel' para tomar o pequeno-almoço. Recusou com uma expressão de quase terror. Mais tarde disse-me que não podia por causa do *vritha*.

27 de Fevereiro de 2015 / 14 de Kumbham de 1190 / Sexta-feira

Encontro-me com Rajesh às 15.00. Hoje vou filmar o *kaliyattam* com o propósito de fazer um documentário.

No pequeno estúdio que Rajesh partilha com os seus companheiros fazem-se os preparativos. No sábado, em acabando este *kaliyattam*, Rajesh deve partir para Chennai com mais alguns para aí fazerem um ritual de Muthappan. Há pois que deixar as coisas adiantadas porque o tempo vai ser curto.

Cerca das 16.00 partimos todos para Panneri.

Observação / Participação na cerimónia anual de Velluvalappil Vayanattu Kulavan Temple, Panneri, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 27 - 28 / Fev / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração +/- 20 horas

Localidade Panneri Templo Velluvalappil Vayanattu Kulavam Temple

Comunidade do Templo Thiyya (Tharavadu Velluvalappil)

Comunidade dos performers Vannan (chendakaran Malayans)

Horário da observação 16.50 / 12.30 (28 Fev)

Entidades encarnadas Kandanar Kelan Velatam (Suresh)

Tondachan Velatan (Rajesh)

Kudi Veeran Thottam (Kalesh)

Kudi Veeran Theyyam (Ganesh)

Kudi Veeran Theyyam (Kalesh)

Kandenar Kelan Theyyam (Suresh)

Vayanattu Kulavam Theyya (Rajesh)

Observei o ritual na sua totalidade, cheguei com os performers e parti depois deles. Filmei todas as sequências. Não descrevo aqui todo o ritual pois tenho o vídeo que me servirá como “notas”.

Registo aqui apenas algumas dúvidas e questões por resolver.

Tondachan (significa avô) é o *vellatam* que corresponde a Vayanattu Kulavam. Porque têm um nome diferente? Preciso de conhecer o mito associado.

No final da performance Vayanattu Kulavam ficou mais de quatro horas a dar bênçãos e conselhos aos crentes. Pareceu-me que resolveu questões pendentes na comunidade. Falou sempre com ar autoritário, mais do que conselhos parecia-me que dava ordens. Depois de a cerimónia acabar Rajesh estava com pressa porque estava atrasado para apanhar o comboio para Chennai, mas houve uma senhora que o interpelou a chorar, pareceu-me que não tinha ficado satisfeita com a intervenção da divindade e reclamava com o performer. Apesar de muito atrasado, Rajesh ouviu-a e falou com ela com tom apaziguador. Preciso de falar com Rajesh sobre este assunto.

Fiquei satisfeito com as filmagens. Vamos a ver o que consigo fazer...

Regressei a casa cerca das 14.00 do dia seguinte. Cansado mas muito animado.

28 de Fevereiro de 2015 / 15 de Kumbham de 1190 / Sábado

Almocei, bebi duas cervejas e, por volta das 16.00, fui dormir.

1 de Março de 2015 / 16 de Kumbham de 1190 / Domingo

Dia de descanso e tarefas domésticas.

2 de Março de 2015 / 17 de Kumbham de 1190 / Segunda-feira

Organização de notas, fotografias e vídeos. Planificação de trabalhos.

3 de Março de 2015 / 18 de Kumbham de 1190 / Terça-feira

Sáímos às 01.30 à procura de um *kavu* onde iríamos ver Karim Chamundi. Circulámos por zonas rurais até às 03.30 sem encontrar o local (que não aparece no mapa) e sem cruzar viva-álma que nos pudesse orientar. Provavelmente estivemos lá perto mas não havia forma de encontrar o sítio. Desistimos e regressamos a casa onde chegamos às 05.00. Estas alterações constantes do ritmo são muito cansativas e o resto do dia foi pouco produtivo.

4 de Março de 2015 / 19 de Kumbham de 1190 / Quarta-feira

Saio de casa às 03.45 em direcção a Parassinikadavu. Chego ao templo às 05.00.

Observação / Participação na cerimónia diária de Sree Muthappan Temple, Parassinikadavu, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 04 / Mar / 2015

Tipologia Puja Duração +/- 1 hora

Localidade Parassinikadavu Templo Sree Muthappan Temple

Comunidade do Templo n.a.

Comunidade dos performers Vannan

Horário da observação 05.00 – 07.00

Entidades encarnadas Muthappan

Thiruvappan Theyyam

O templo é um complexo enorme, preparado para receber milhares de devotos. As ruas de acesso ao templo são ocupadas por lojas de artigos religiosos e bugigangas, ainda fechadas à hora a que cheguei.

O templo situa-se na margem do rio (ver Imagem 85). Uma escadaria permite aos crentes fazerem as suas abluções no rio (ver Imagem 86) antes de entrarem no templo, o que vários faziam à hora a que cheguei. Cães e cachorros, os animais de Muthappan, circulam e brincam no complexo. Cartazes anunciam *merchandizing* do templo e restaurantes próximos (ver Imagens 83 e 84).

As portas do templo, propriamente dito, abrem-se às 05.30. Os dois *teyyakaran* recitam *mantras* em frente ao santuário enquanto vários auxiliares acabam de os pintar e vestir.

Dois seguranças fardados (com uma farda em tudo igual à da polícia de Querala, só pelas insígnias percebo que são seguranças privados) garantem a segregação sexual, distribuindo as mulheres para a esquerda e os homens para a direita.

A sala terá cerca de 20mx40m, com uma galeria elevada a toda a volta e uma galeria no andar superior (ver Imagem 88). Diria que, bem apertados como os indianos tem por hábito estar nestas ocasiões, poderão aqui caber 2.500 pessoas.

Há um *kudimera*, mas não vi nenhum *lingam*.

Cerca das 06.00 os Theyyams estão completos e com os *muti* colocados. Começa a performance, muito rígida, hierática, bem ensaiada em demasia: não há espontaneidade. O carácter irreverente e transgressor de Muthappan não aparece aqui.

Cerca das 06.20 organiza-se o *kalasan*: Theyyams, *pujari* e *chendakkaran* seguem em procissão perseguindo o portador da *kalasa* (*kalasakaran*) que progride recuando por três voltas ao redor do santuário, no sentido dos ponteiros do relógio.

Cinco minutos depois os Theyyams estão de costas para o santuário, enfrentando a assistência, e os seguranças fazem sinal aos devotos que se precipitam para receber bênçãos.

Os Theyyams distribuem bênçãos de forma maquinal, despachando os crentes rapidamente, pensava eu. Decidi pois que ficava até ao final das bênçãos para ver o que se seguiria. O que aconteceu foi que continuava a chegar mais e mais gente: as pessoas não vieram para ver o ritual, vieram para receber bênçãos e, se no início do ritual estariam cerca de 120 pessoas no templo, às 07.00 os Theyyams já teriam abençoado o triplo desses crentes e o número de pessoas que afluíam era crescente.

Decidi pois dar por finda a minha observação.

Regressei a casa onde passei grande parte do dia a dormir e o restante a organizar notas e fotos e a ler.

5 de Março de 2015 / 20 de Kumbham de 1190 / Quinta-feira

Sáímos às 04.00 à procura de uma performance de Thee Chamundi num *kavu* muito próximo de nossa casa. Quando lá chegámos o templo estava deserto mas o lixo em redor indicava que tinha ali havido um *kaliyattam* há pouco tempo. Informação errada, acontece.

O resto do dia ocupado com leituras e notas.

6 de Março de 2015 / 21 de Kumbham de 1190 / Sexta-feira

O dia foi totalmente ocupado pela abertura da exposição de pintura da Madina em Cananor.

7 de Março de 2015 / 22 de Kumbham de 1190 / Sábado

Fui com a Madina visitar Rajesh para lhe oferecer um quadro que a Madina pintou para ele, uma imagem de Thondachan. Ficou muito comovido, visita-nos amanhã.

8 de Março de 2015 / 23 de Kumbham de 1190 / Domingo

Rajesh visitou-nos pela manhã e aproveitei para lhe colocar mais algumas questões sobre a performance do Theyyam (ver anexo Entrevistas).

À tarde fomos visitar Narayanan com o principal propósito de entrevistar o seu vizinho, Balakrishnan Panikkar (ver anexo Entrevistas).

9 de Março de 2015 / 24 de Kumbham de 1190 / Segunda-feira

É o nosso último dia em Querala mas levantamo-nos às 04.00 para ir assistir a parte de um *kaliyattam*. Queremos ver Thee Chamundi, que já por várias vezes falhámos.

Observação / Participação na cerimónia anual de Chengal Puthia Bhagavathi Kshethram (Kundathil Kavu), Payangadi, distrito de Cananor

Ficha de Observação de Evento

Data 09 / Mar / 2015

Tipologia Kaliyattam Duração dois dias (não observado)

Localidade Chengal Templo Puthia Bhagavathi Kshethram

Comunidade do Templo sem dados

Comunidade dos performers Vannan e Malayan

Horário da observação 04.50 – 06.40

Entidades encarnadas Padarkulangara Veeran (Vannan)

Puthia Bhagavathi Theyyam (Vannan)

Thee Chamundi (Malayan)

(apenas listo as entidades observadas)

A vinda a este *kaliyattam* foi motivada pela vontade de observar Thee Chamundi que já tínhamos falhado algumas vezes.

O templo é um complexo muito grande, aparentemente gerido pela comunidade com uma estrutura política necessariamente bem organizada. Situado numa encosta com uma fantástica vista sobre o rio Perumba, existem várias áreas adjacentes ao templo com propósitos sociais. No socalco abaixo do templo, um anfiteatro com um palco, destinado a espectáculos. Toda a área do templo é pavimentada, os edifícios estão bem cuidados. Pancartas enunciam a proibição de filmar ou fotografar o ritual.

Num socalco acima do templo, um enorme braseiro, o maior que jamais vi. O centro do cone de brasas terá cerca de 1,70m de altura e a circunferência estende-se por um raio de cerca de 2m. Brasas bem acesas, ao rubro, sem cinzas.

Depois de termos circulado pelo templo para perceber a disposição e o que se estava a passar, começou a performance de Padarkulangara Veeran, que me disseram estar associado ao mito de Puthia Bhagavathi, embora eu nunca o tivesse visto. Pareceu-me muito semelhante a Puliyoor Kanan, que já vi associado a Putya Bhagavathi, mas em vez de espada e escudo trazia uma moca e uma sombrinha.

O sacrifício de uma galinha fez-se de forma muito discreta.

Entrou Puthia Bhagavathi, mas a esta altura Thee Chamundi estava também a preparar-se para entrar e toda a multidão (mais de um milhar de pessoas) procurava lugar nos socalcos que permitiam a visão sobre o braseiro. Fiz o mesmo.

Tinha já antes reparado num grupo de uma quinzena de jovens adultos que se preparavam com rituais no terreiro do templo. Estes ‘penitentes’ vieram a correr do templo para o socalco do braseiro e, um a um, correram sobre as brasas. O braseiro era enorme e alto. Cada um teve que dar sete ou oito passos sobre as brasas para passar sobre o braseiro, passando pelo topo. Numa situação normal, imagino que os pés se enterrem nas brasas mas tal não aconteceu com estes ‘penitentes’: as suas pegadas deixavam um rasto de labaredas mas os passos que davam sobre o braseiro eram rápidos e ágeis. Fiquei com a clara impressão de estar a assistir a um ritual de passagem.

Depois foi a vez de Thee Chamundi se lançar sobre o fogo. Completamente envolta numa veste de tiras de caule fresco de bananeira, só como rosto de fora, a deusa atira-se de frente para o braseiro, ficando deitada de bruços nas brasas, que estavam completamente rubras e limpas de cinzas pela passagem dos ‘penitentes’. Dois ajudantes tiram-na do braseiro puxando por duas cordas que traz amarradas à cintura, arrastando-a pelas brasas até a tirar do braseiro, quando a ajudam a levantar-se. Thee Chamundi repetiu esta proeza cerca de cinquenta vezes num espaço de cerca de 25 minutos. Ao ponto de, não obstante o arrojo da performance, se tornar demasiado. A assistência começou a dispersar ainda antes de a deusa dar por terminada a performance. Esperámos que acabasse e retirámo-nos também.

Hoje é o meu último dia em Querala, dou por findo o Estudo de Campo. Partirei amanhã pela madrugada para Gokarna, Karnataka, onde passarei uns dias a organizar e processar os dados recolhidos. Depois passarei mais uns dias em Goa, fazendo o mesmo, antes de regressar a Portugal.

Nota Final

O meu estudo de campo prolongou-se por 63 dias, 9 semanas, apenas com uma pausa de dois dias para visitar o Kalamandalam em Thrissur e me informar sobre o *kathakali*, a sua aprendizagem formal e suas possíveis relações com o Theyyam.

Estimo ter feito mais de 2.000 km de scooter, a maior parte dos quais de noite e em estradas rurais, por vezes caminhos de terra batida.

Do estudo resultaram 19 participações em cerimónias: dois *adeyalam*, dois *poojas* em templos de Muthappan, um Theyyam *koodal* e catorze *kaliyattams*. Obtive ainda quatro entrevistas semi-estruturadas: com um responsável por um *kavu*, com dois performers e com um antropólogo estudioso do Theyyam.

Nas primeiras três semanas a minha pesquisa foi deliberadamente errática. Procurava integrar-me na lógica e na linguagem do ritual. O critério preferencial era a dimensão e localização do templo, escolhendo *kavus* familiares de pequena dimensão e em zonas rurais. Ao fim desse tempo dispunha de elementos para poder escolher um novo rumo que, defini, passaria por acompanhar preferencialmente um *teyyakaran* em que identificasse qualidades performativas. A partir da quarta semana passei a acompanhar Rajesh Peruvannan, construindo com ele uma relação de confiança e amizade que me permitiu levantar questões a que os performers preferem escusar-se. Comecei também a ser conhecido entre as comunidades de performers que me começaram a tratar com camaradagem e a aceitar a minha presença em momentos e locais normalmente pouco acessíveis a estrangeiros.

As minhas fichas de observação dos rituais passaram a incidir mais sobre aspectos performativos e menos sobre os aspectos formais das cerimónias. A certo ponto, passam a ser apenas um cabeçalho que refere a data, o local e as entidades que se manifestaram, apenas um auxiliar de memória a acompanhar questões que iam sendo levantadas.

Integrei-me na comunidade local, fazendo e recebendo visitas frequentes dos meus vizinhos, participando nos eventos da comunidade (procissões, visitas aos templos, visitas cerimoniais de sacerdotes ao bairro) e das famílias, assumindo mesmo a participação em actividades familiares, como a ida a um casamento. A minha esposa tornou-se uma celebridade local por ocasião da abertura da sua exposição de pintura (tendo por tema o Theyyam), com entrevistas em todos os jornais locais e alguns nacionais e destaque nas televisões regionais e cadeias nacionais.

O não conhecimento da língua não foi um óbice: a disponibilidade e desejo de comunicar dos meus interlocutores permitiram vencer as barreiras linguísticas. Os problemas conceptuais que os temas abordados levantam não se resolveriam tão pouco por um conhecimento razoável da língua; eles são bastante complexos e requerem um grau de conhecimento que terei que procurar nos especialistas.

Ao fim de nove semanas sinto que teria condições para começar a aprofundar o meu estudo sobre o Theyyam e os seus aspectos técnicos e performativos. Uma vez

que as condições não o permitem, terei que me dar por satisfeito com os dados recolhidos e os progressos alcançados

Glossário

Glossário

Termos da língua malaiala usados na descrição e discussão do ritual e prática do Theyyam. A língua malaiala tem variações regionais e, no que respeita ao Theyyam, os termos e conceitos variam para cada família de performers e para cada templo. Os termos aqui traduzidos são aqueles foram usados pelos informantes durante o Estudo de Campo e não serão os únicos para descrever os mesmos objectos ou acções. Os mesmos termos podem ter traduções completamente diversas noutros contextos regionais.

Adeyalam	- compromisso, sinal; cerimónia que ocorre um mês antes do kaliyattam e em que as partes (organizadores e performers) acordam as condições;
Aniara	- vestiário reservado aos teyyakaran;
Antittiriyan	- líder do kavu;
Arangu	- terreiro do kavu;
Arangu Keli	- toque musical anunciando o início de um ritual; kelikottu
Attam	- dança;
Bhagavathi	- deusa-mãe;
Chai	- chá preto com muito leite e muito açúcarado;
Cheena kool	- instrumento de sopro;
Chenda	- tipo de tambor;
Chendakkaran	- tocador de tambor (chenda);
Chera	- pequeno lago para abluções junto ao kavu;
Chilampu	- adorno de pé;
Chilanka	- adorno de tornozelo;
Chootu	- feixe de folhas de coqueiro secas; olachootu;
Churika	- espada curta;
Ekacintha	- pensamento único; pensamento focado;
Guru	- professor;

Gurukkal	- professor;
Jati	- divisão social; casta;
Kalari payattu	- arte marcial ancestral e originária de Querala;
Kalasa	- pote em barro ou madeira, contendo toddy e decorado com folhas frescas de coqueiro e sementes de betel;
Kalasakaran	- o que faz o ritual kalasam; tem que ser do jati Thiyya;
Kalasam ¹	- parte do ritual em que se forma uma procissão seguindo o portador da kalasa;
Kalashathara	- altar em cimento;
Kaliyattam	- cerimónia no kavu com Theyyams; literalmente: história dançada (kali = história, attam = dança);
Karmi	- sumo-sacerdote do kavu; tantrí; poojari;
Kavu	- bosque / bosque sagrado / templo das castas baixas; kottam;
Kelikottu	- toque musical anunciando o início de um ritual; arangu keli;
Kireedorn	- coroa; mais pequeno que o mudi, é usado por alguns Theyyams ou em vellattams ou thottams;
Kothirithattu	- lamparinas em hastes, montadas sobre caules de bananeira, formam um altar térreo para a maioria dos sacrifícios de sangue;
Kottam	- kavu;
Kudimera	- pau-de-bandeira, coluna simbólica à entrada de alguns templos;
Kuttitheyyam	- Theyyam pequeno; fase da transformação de alguns Theyyam ou um Theyyam pequeno que acompanha o Theyyam principal;
Lingam	- símbolo de forma fálica que representa Shiva;
Madayan	- co-actuante do ritual de Muthappan;
Madelam	- instrumento de percussão usado à cintura e que se percute com as palmas das mãos;
Malaru	- imitação de seios ou soutien, metálico ou em madeira usado pelas deusas;
Mandala	- desenho simbólico hinduísta;
Manjil	- turmérico, curcuma, açafrão-da-Índia;

¹ Rajesh Peruvannan usa o termo 'kalasam' para se referir às acções do Theyyam, à sua 'partitura'. Balakrishnan Panikkar usa o termo com esse mesmo sentido (ver Entrevistas).

Mattu	- muda de roupa; vestes purificadas que são entregues aos oficiantes de uma cerimónia para serem usadas durante esta;
Mudi	- coroa ornamental do Theyyam; literalmente: cobertura;
Mudiyerakku	- retirar do mudi;
Mudiyettu	- coroação, colocação do mudi;
Mundu	- peça de vestuário usada pelos homens, consiste em um pano enrolado à cintura e que cobre as pernas até aos tornozelos; noutras partes da Índia, dhoti;
Nada	- degraus sagrados conducentes ao santum sanctorum;
Naga	- santuário das serpentes;
Naithiri	- pavios;
Nilavilakku	- lamparina sagrada de bronze;
Olachootu	- feixe de folhas de coqueiro secas; chootu;
Pallival	- espada da deusa; espada curta em forma de Z;
Parikarmi	- sacerdote ajudante; poojari;
Pathi	- santuário temporário construído com esteiras ou folhas (kavu será sempre em pedra);
Peedam	- banco de madeira usado pelos Theyyams no ritual, ao mesmo tempo altar e trono;
Perum	- grande, grandioso;
Perumkaliyattam	- grande kaliyattam, festival de kaliyattam grandioso;
Perumpara	- tambor grande;
Pooja	- cerimónia religiosa, oração, dádiva, prática religiosa básica;
Poojari	- sacerdotes; inclui o karmi e os parikarmi;
Poyii Kannu	- óculos metálicos (ou venda) com micro perfurações usados por algumas deidades;
Prakriti	- natureza, mundo selvagem;
Prasadam	- comida sagrada, abençoada pela divindade e que é oferecida aos crentes
Sakthi	- energia;
Sanku	- búzio;
Sree (Sri)	- Senhor; título respeitoso;

Tantri	- sacerdote chefe; karmi
Teyyakaran	- o performer do Theyyam;
Teyyamkettal	- a actividade do teyyakaran, exercício da performance de Theyyam;
Tharavadu	- unidade social, família alargada;
Thengha kallu	- pedra de cocos; altar com uma pedra encastrada para oferenda de cocos;
Thottam	- canto narrando o mito do deus que vai ser encarnado;
Thrissul	- tridente;
Thudangal	- cerimónia inicial do kaliyattam;
Toddy	- vinho de seiva de coqueiro;
Uranjattom	- clímax da dança;
Vadyakkars	- músicos;
Valkannadi	- espelho sagrado em bronze;
Vellattam	- parte da cerimónia, dança inicial;
Vritha	- votos; abstinência a que o performer é obrigado; estado de espírito com que o crente vai ao ritual;

Entrevistas

Entrevista semi-estruturada com Shyju Valsan Kaniyal no Mykeel Sri Karimkuttysastham Temple, Pulimparamba, Taliparamba, distrito de Cananor.

8 de Janeiro de 2015

Conheço Shyju Valsan Kaniyal desde há dois anos: visitei o *kaliyattam* no seu templo familiar em 2013 e desde aí temos trocado mensagens, por correio electrónico ou pelas redes sociais. Shayju é engenheiro informático e até há pouco tempo atrás estava a trabalhar no Dubai. Como o contrato acabou, voltou para Querala por uns tempos enquanto renova o visto e procura uma nova posição nos Emirados Árabes Unidos. Terá cerca de 33 anos e é o filho mais velho do líder da família alargada (*tharavadu*) que detém um templo em Pulimparamba.

Informações recolhidas:

O *kaliyattam* tem uma data fixa no calendário malaialo; varia em relação ao calendário gregoriano porque estes não coincidem no número de dias do ano. A data do *kaliyattam* neste templo foi fixada pela data da fundação do templo. Nos outros templos é também uma data memorável, seja a fundação, a reconstrução ou qualquer outro facto de importância maior. Não tem a ver com o calendário lunar ou astral senão indirectamente.

O templo foi fundado pelo avô de Shyju, Sri Mykeel Kunhappu Vaidyar que era físico ayurvédico. Mykeel é o nome da família (*tharavadu*) e esta pertence ao *jatis* dos Thiyyas (Shyju usou o termo “casta”), que eram tradicionalmente colectores de ‘toddy’, seiva de coqueiro usada principalmente para fazer vinho. Presentemente, como são uma das comunidades “agendadas”, têm preferência na admissão para empregos na administração pública. O nome é transmitido por via matrilinear; “Valsan Kaniyal” é o nome da avó paterna de Shyju que passou para o pai deste. O pai de Shayju, quando registou o filho, optou por lhe dar o seu nome de família em vez do nome da família da mãe. Mas isso não é incomum nos dias presentes, as pessoas podem dar aos filhos o nome de família matrilinear ou patrilinear, não têm importância.

No *kaliyattam* participam duas comunidades de performers que fazem os seguintes Theyyams:

Vannan:

- Vayanattu Kullavan;
- Kandenarkelan;
- Kudiveeran.

Malayan:

- Pottan Theyam;

- Karimkuttysasthan;
- Gulikan.¹

Os Malayan fazem ainda as percussões para toda a cerimónia, incluindo os Theyyams dos Vannan. Esta situação não é viável entre todas as comunidades mas com estas duas é possível.

Na próxima 4ª-feira, 14 de Janeiro, 29 de Dhanu, será dado o *adeyalam*: as três comunidades envolvidas no *kaliyattam* encontram-se no templo e chegam a um acordo sobre as condições para a realização da cerimónia. O líder da comunidade que detém o templo (o pai de Shyju) pede aos líderes das duas comunidades de performers que realizem as acções necessárias para que se faça o *kaliyattam* e acorda-se um pagamento; se houver preferências, pode pedir que este ou aquele Theyyam seja feito por este ou aquele performer, caso contrário o líder da cada comunidade designa os performers, percussionistas, maquilhadores, etc. que entenda adequados.

O líder do *tharavadu* é sempre o filho mais velho do anterior líder. O avô de Shayju, fundador do templo, era o líder da comunidade e, para além de ser físico ayurvédico, era uma pessoa 'ligada às forças'. Todas as pessoas têm um ou vários Theyyams que as acompanham; quando o avô quis saber se Gulikan estava com ele, lançou um desafio: "Se Gulikan está comigo, amanhã todas as folhas desta mangueira terão caído"; no dia seguinte a mangueira não tinha nenhuma folha e o avô colocou uma pedra no local onde construiu depois a santuário de Gulikan (ver Imagens 5 e 6). A energia está na pedra em que assenta a santuário e transmite-se à lamparina que aí está sempre acesa. O performer do Theyyam vai, antes de mais, ao santuário receber a lamparina, a força. Depois é que se retira para "escrever" o rosto. Os Theyyams do templo foram escolhidos pelo fundador por serem os mais adequados para si e para a sua comunidade.

O pai de Shyju é o líder da comunidade e preside aos *Pujas* e outros rituais que se fazem duas vezes por semana. Alguns destes rituais incluem sacrifícios de animais.

No templo há símbolos que são sagrados e que são importantes. Outras coisas são decoração (*design*) e não têm importância, mesmo que sejam bonitas. Antigamente o templo era de madeira e tijolo, sem reboco ou pintura, e algumas das construções eram apenas de esteira de coqueiro. Pergunta da Madina: "porque é que as decorações são desenhadas com tanta precisão e os símbolos que são mais importantes têm um traço tão impulsivo, rudimentar?" Precisamente porque são importantes, são sagrados e não precisam de ser bonitos. "Mas a escrita facial do Theyyam e as suas vestes são muito elaboradas, muito precisas". Pois, o Theyyam tem que ser rigoroso, as medidas e proporções têm que ser as certas. O Deus vive no santuário durante todo o ano; uma vez por ano os crentes querem ver o Deus e ele sai do santuário para ser visto. Tem que ser perfeito.

Algumas cerimónias com Theyyams são realizadas nas casas familiares ou em outros sítios, porque as pessoas querem obter um favor: um filho, um emprego melhor, etc.

¹ O Web site do templo refere ainda Karimchamundi e Pulamaruthan. Esclarecido na 2ª parte da entrevista.

No *kaliyattam* não, as pessoas só vêm ver o Deus e pedir a sua bênção. Às vezes o Deus fala e dá conselhos, isso é um extra, não é por isso que os crentes vêm, é só para ver o Deus.

Shyju tem muito má opinião dos que fazem o Theyyam fora dos lugares adequados e por razões que não são religiosas. Todas as procissões ou encenações em palco não são Theyyam, são apenas uma pessoas vestida e pintada como se fosse um Theyyam, mas não é um Theyyam. Não está certo tentar comercializar o Theyyam. Então, e sendo o seu templo exclusivamente familiar e não dizendo respeito a mais ninguém fora do *tharavadu*, porque têm um *web site*² em inglês com toda a informação sobre o templo, o *kaliyattam* e os Theyyams? Porque têm orgulho na sua herança cultural e tem gosto em a comunicar e a dar a conhecer.

2ª Parte

15 de Janeiro de 2015

O significado de *adeyalam* é “compromisso”, “pagamento de sinal” (inglês *token*).

Afinal os Theyyams a apresentar no próximo *kaliyattam* serão sete; aos anteriormente apontados acresce Pulamaruthan.

Este *kaliyattam* em Fevereiro é o *kaliyattam* oficial do templo. Mas quando os crentes querem agradecer uma graça divina podem oferecer um *kaliyattam* no templo. Em Outubro houve um *kaliyattam* oferecido por um devoto e em Maio provavelmente haverá outro. Nessa cerimónia de Maio será feito também o Theyyam de Karimchamundi que não será feito agora em Fevereiro.

A razão para o avô não ter sido cremado é por ser um *guru* de qualidades excepcionais. Nestes casos coloca-se o corpo numa campa porque não está morto, está em *Samadhi*.

O chão do terreiro do *kavu* estava a ser retocado com bosta de vaca. A bosta estava diluída em água num balde que uma senhora despejava no chão e varria com uma vassoura de palhas rijas e compridas de forma a uniformizar a camada. Quando seco, este produto apresenta uma consistência de cimento e, em relação à terra batida, tem a vantagem de não levantar pó. É este tipo de pavimento que iremos encontrar em todos os *kavus* visitados.

² <http://www.mykeel.in/>

Entrevista semi-estruturada com Rajesh Peruvannan em casa do próprio, Kunhimangalan, Payyanur, distrito de Cananor.

23 de Fevereiro de 2015

Desde há um par de semanas que tenho seguido as performances de Rajesh em vários *kavus* e que o tenho visitado em casa com o pretexto de saber quais as próximas datas dos rituais. Comecei assim a construir uma relação de confiança com vista à realização desta entrevista.

Rajesh Peruvannan tem 38 anos de idade, é casado há 12 anos com Manju e pai de um rapaz e uma menina. É do *jati* Vannan e é um *theyyakaram* conceituado, como indica o título Peruvannan. Como profissão conduz um auto-riquexó mas durante a época do Theyyam quase não exerce essa actividade, pois desempenha a função de *teyyakaran* cerca de 3 a 4 vezes por semana. Esta prática aprendeu-a com o pai. Pratica *kalari payattu* mas durante a época dos *kaliyattam* não tem tempo para o fazer. Começou por fazer os “pequenos Theyyams” (*kuttitheyym*) aos 6 anos de idade e aos 13 anos já desempenhava Theyyams. Está preparado para fazer qualquer dos Theyyam que estão atribuídos ao *jati* Vannan e verifiquei que executou variados Theyyam durante o período em que acompanhei a sua actividade. Há dois anos atrás foi com um grupo de *teyyakaran* à Polónia fazer o Theyyam num grande festival. Também já foi a Paris por duas vezes para apresentar o Theyyam e faz inúmeras apresentações fora de Querala, em Bombaim, Deli, Chennai, Bangalore, entre outros.

Questionado sobre *vritha*, Rajesh segue um regime alimentar de abstinência durante dois dias antes de cada Theyyam. Alguns Theyyams requerem 21 ou 40 dias de regime alimentar; sabendo que Rajesh desempenha variados Theyyam, em média três vezes por semana, poderá haver incompatibilidade na abstinência, se os requisitos forem diferentes para os diferentes Theyyam; mas Rajesh não compreende esta minha questão, pelo que assumo que pratica um regime único e que o não altera durante toda a época de *kaliyattam*. Durante esta época também não dorme com a esposa e mantém estrita abstinência sexual.

Ekacintha é um conceito que Rajesh reconhece. Toca no peito e diz: “é estar aqui”. Alcança-o através da recitação de *mantras*. Recita *mantras* cedo pela manhã, quando sai para os campos ou para a floresta para colher as ervas medicinais e as flores com que são elaboradas as vestes dos Theyyam. Recita também os *mantra* durante o processo de maquilhagem e colocação dos adereços pois é nessa altura que começa a ‘transformação’.

Transformação é também um conceito que Rajesh entende e que não lhe causa dúvidas. Resulta da recitação dos *mantra* e da maquilhagem e indumentária do Theyyam. Os Theyyam são todos diferentes e a transformação também; nota-o na voz: quando são entidades femininas a voz fica mais fina, quando são masculinas, a voz é

mais grave. Mas atenção: a transformação é mental (*mind* foi o termo inglês usado). Sem a transformação mental não há nada.

O *sakti* vem com a transformação. É o poder interior que localiza no peito. A chama recebida no santuário não tem grande importância para Rajesh: “sim, tem a ver com *sakti*. Mas o *sakti* é do Theyyam e acontece com a transformação. Mas atenção: isto é a minha opinião pessoal, a forma como eu sinto. Outras pessoas pensam de outra maneira”. Também sobre o *sakti* Rajesh não hesite em tocar no peito com a mão: ‘é aqui que o sinto’.

Quando pergunto a Rajesh porque é que o Theyyam tem tremuras, diz que isso é *kalasam* (que é também o nome da cerimónia de transportar a *kalasa*, o que me deixa confuso). O *kalasam* resulta da história do Theyyam, faz-me entender que é uma urgência em desempenhar a performance, o Theyyam precisa de fazer a sua performance. Essa necessidade coloca-a também no peito. Com o desenvolver da conversa em torno deste conceito, e porque o termo me tinha deixado baralhado, começo a perceber *kalasam* como sinónimo de ‘partitura’, aquilo que o Theyyam tem que fazer.

Se há uma transformação, onde está Rajesh durante a performance? “ Isso não sei! Sei que o meu corpo está lá e realiza a performance. Mas a minha mente, não sei para onde ela vai”.

2ª parte

8 de Março de 2015

Pedi a Rajesh que viesse a minha casa em Vengara para continuarmos a falar sobre a performance do Theyyam.

O título de Peruvannan recebeu-o do Raja de Thaliparamba por proposta do Valadakkath Kavayude, de Kannon, em 2000.

O tio Peruvannan, irmão mais velho da mãe, foi, juntamente com o pai, muito importante na sua aprendizagem, com ele aprendeu muitos Theyyam.

Quem dá conselhos aos crentes é o Theyyam, não Rajesh. O Theyyam age através de Rajesh. Por vezes as pessoas dirigem-se a ele, Rajesh, para o responsabilizar pelo que o Theyyam disse ou fez mas ele não pode fazer nada porque o Theyyam é muito forte e faz e diz o que quer. Perguntado se o Theyyam não se perde durante as longas horas em que fica sentado a dar conselhos e bênçãos aos crentes, diz-me que o Theyyam é muito forte.

Perguntado sobre, se Rajesh não está lá quando o Theyyam está presente, como acontece que Rajesh se lembra do que o Theyyam fez? Rajesh acha uma pergunta muito difícil (embora a tenha percebido) e admite que não sabe responder.

Quando o Theyyam está embriagado, por exemplo Vayanattu Kulavan, depois do Theyyam acabar, Rajesh está sóbrio.

O receber da chama no santuário é o início do processo; o Theyyam vem junto com a chama e entra em Rajesh. O processo de transformação fica completo quando se vê ao espelho. A transformação fica completa e o Theyyam está totalmente presente no corpo. Acaba quando entrega os atributos que tem nas mãos, armas ou outros objectos próprios de cada divindade, e ao mesmo tempo lhe é retirado o *muti*.

Se ganhasse muito dinheiro e não precisasse de ser *teyyakaran* para ganhar o sustento, Rajesh diz-me que ainda assim teria que continuar a fazer os Theyyams: é *parambariam*, uma obrigação para com o pai e o pai do pai, até ao fim das gerações.

Entrevista semi-estruturada com Balakrishnan Panikkar em casa do próprio, arredores de Cheruvathur, distrito de Kasaragod.**8 de Março de 2015**

Cruzei-me pela primeira vez com Balakrishnan fortuitamente há mais de um mês, aquando de uma visita a Narayanan e o carisma do personagem interessou-me de imediato. Desde essa altura que pretendia entrevistá-lo mas Cheruvathur fica a cerca de 35 km de minha casa e só nesta ocasião consegui disponibilidade para aqui me deslocar.

A entrevista é arriscada: para um primeiro encontro, sem uma base de confiança e cumplicidade estabelecida, as questões serão necessariamente respondidas pelo discurso oficial. Ainda por cima, Balakrishnan fala pouco inglês ou escudou-se nesse pretexto para requerer a presença de Narayanan como tradutor, a funcionar simultaneamente como inibidor e filtro do discurso. Tentei ainda assim estabelecer contacto directo com ele, interrogando-o directamente e tentando perceber as suas respostas, para lá da tradução de Narayanan (a quem fico muito grato, apesar do que fica dito).

Balakrishnan Panikkar tem 68 anos e é do *jati* Malayan. É casado e tem quatro filhos. Presentemente está reformado mas trabalhou toda a sua vida como administrativo num serviço público municipal (Panchayat, equivalente à Câmara Municipal em Portugal). O seu interesse pela política resume-se a ir votar e não tem actividade ou filiação partidária.

Aprendeu o Theyyam com o pai, os irmãos e outros e começou a fazer Theyyam aos 16 anos. Deixou de participar nas cerimónias aos 55 anos porque não lhe permitiam dormir e alimentar-se devidamente. A essa altura já só participava como cantor de Thottam, actividade de que se orgulha muito. Ainda canta mas para a rádio nacional, cantando os Thottam dos Theyyam mas também canto clássico (carnático). Acha que os Thottam são sempre muito bons mas que um cantor com formação em canto faz muita diferença e orgulha-se da sua carreira como cantor, tanto como do filho que é professor de canto numa escola superior nacional (fiquei com a impressão de que se referia ao Kalamandalam mas não tenho a certeza).

Quando jovem fazia os Theyyam de Vishnumurti, numa versão local que envolve fogo, Pottam, Guligan, Raktcha Chamundi, Uchita Baghavathi e Dumar Bhagavathi, entre outros. Estas duas últimas deusas são feitas para as pessoas que têm pedidos específicos a fazer às deusas, relacionados com maternidade e saúde.

Em 1975 recebeu a pulseira dourada e o título de Panikkar do senhor feudal de Chirakkal, Cananor. Mostrou-me uma dúzia de troféus com que foi agraciado ao longo da vida, entre os quais o prémio da Kerala Folklore Academi de 2012.

Não transmitiu o conhecimento sobre o Theyyam a ninguém porque os filhos não se interessaram.

Balakrishnan teve sincera dificuldade em perceber a minha questão sobre como se prepara para fazer o Theyyam. ‘Preparar’ era uma noção que não conseguia associar ao Theyyam. Acabou por me falar de *vritha*, que para Raktcha Chamundi exige 16 dias de abstinência sexual e dieta alimentar e que para os outros Theyyams requer apenas três dias. Durante esse tempo pernoita no templo e ocupa-se de preparar as roupas para o Theyyam.

Também não recita mantras. Apenas no momento de receber a chama recita um breve mantra, que é diferente consoante o Theyyam. Este mantra é silencioso, interior, mental.

Também teve dificuldade em perceber o que é que eu queria saber sobre *ekacintha*, pensamento único. Pensamento único é só pensar no Theyyam, só no que tem a fazer e em mais nada. Mas como consegue isso? Não percebe a pergunta... acaba por me falar em força de vontade (*will power*). Neste ponto tive muito cuidado para não lhe pôr palavras na boca nem deixar que Narayanan interpretasse. Foi da sua própria boca, já exasperado perante a minha insistência em querer saber como executar uma acção que para ele se apresentava como muito simples, que saiu a expressão *will power*, quando eu lhe coloquei a situação de que, estando com o pensamento focado (*focused*), lhe aparecessem outros pensamentos na mente que o perturbassem.

O *shakti* (energia) está na mente. Recebe-o do Theyyam, faz parte do *karma* do Theyyam e transmite-se automaticamente. Quando oferece bênçãos ou *prasadam* aos crentes, o *shakti* transmite-se. Por isso, quando as pessoas vêm ao Theyyam com pedidos, ao receberem a bênção ou *prasadam* do Theyyam, ficam com a energia para que os seus desejos se realizem. O *kalasam*, a performance do Theyyam, faz parte do seu *karma*. Quando o *teyyakaran* cumpriu todas as obrigações rituais, está pronto para que o Theyyam aconteça, porque esse é o *karma* do Theyyam. À pergunta sobre em que parte do corpo está o *sakti*, Balakrishnan contesta: ‘está na mente, não é no corpo’.

A minha pergunta: ‘onde está Balakrishnan durante o Theyyam?’ não faz sentido. Durante a performance ele não pensa sobre Balakrishnan. Por isso a pergunta não tem resposta, não faz sentido.

Balakrishnan foi convidado a fazer Theyyam fora de Querala, noutras cidades indianas, inclusive num grande evento em Nova Deli, facto de que se mostra orgulhoso. Mas nessas ocasiões o *karma* do Theyyam não está lá, não é o Theyyam, é só espectáculo, só as roupas do Theyyam.

Ri-se da minha pergunta sobre como se sente depois de acabar o Theyyam, quando lhe retiram o *muti*. Sente-se normal, como havia de se sentir? Não, não há cansaço, nem satisfação... quem fez a performance foi o Theyyam, quando Balakrishnan regressa, sente-se normal.

O Calendário Kollam

O Calendário Kollam.

A diversidade cultural no subcontinente indiano é extensível aos calendários, cujo número não encontramos nenhum autor que arriscasse definir. Apesar dos esforços do Governo da União em tentar impor um calendário unificado, apenas o calendário gregoriano (dito “inglês”) funciona a nível global, sendo usado pela Administração, pelas escolas, pelas instituições, etc. Em Querala é comumente usado o calendário malaiala, ou calendário Kollam. Um vulgar calendário gráfico de parede será normalmente ordenado por meses segundo a estrutura do calendário gregoriano, contendo em corpo mais pequeno e em cores diferenciadas as correspondências ao calendário malaiala, à era ‘*saka*’ (calendário criado pelo governo em 1957 EC) e à Hégira, além de um conjunto de informações astrológicas necessárias à compreensão do calendário malaiala e dos horários do nascer e pôr-do-sol, necessários às práticas islâmicas.

No decorrer do nosso Estudo de Campo apercebemo-nos da necessidade, já antes intuída, de compreender minimamente o calendário local. A tarefa não é fácil, dada a complexidade de que se reveste este instrumento de datação e a escassez de fontes credíveis sobre a matéria. No entanto a nossa pesquisa etnográfica dependia de perceber em que dias e horários poderíamos observar e participar nas cerimónias rituais e estas são regidas e anunciadas pelo calendário malaiala.

O calendário malaiala denomina-se Kolla Varsham no idioma local, ou Era Kollam em tradução literal, e tem o seu ano 1 em 825 EC. Quanto à razão da instauração deste calendário, as teorias são quase tantas quantos os dias do ano e nenhuma é confirmável. O que parece certo é que este calendário foi utilizado desde a sua instauração num pequeno território e só a partir do séc. XII da Era Comum começou a ganhar predominância regional (*cfr.* Menon, 2007: 104 - 110).

A dificuldade é acrescida por o mesmo calendário Kollam existir em duas versões: no sul de Querala o ano começa no primeiro dia do mês de Chingam (constelação de Leão) e no norte no primeiro do mês de Kanni (Virgem). As duas versões do mesmo calendário podem ainda variar no número de dias de cada mês pelo que pode haver dissemelhança (*cfr.* Tarabout, 2002 : 194), (*cfr.* Sarma, 1996 : 93).¹ Centramos a nossa atenção apenas no calendário em uso no norte do Estado, aquele que mais nos interessa.

O ano Kollam, que até 17 de Setembro de 2015 EC foi o de 1190, está dividido em 12 meses que correspondem às constelações do zodíaco:

¹ No início do nosso Estudo de Campo sentimos essa dificuldade: tínhamos obtido pela internet um calendário Kollam mas os eventos que nos eram anunciados pareciam estar nas datas erradas. Ver o anexo Diário de Estudo de Campo na entrada de 13 de Janeiro.

<i>Mês Kollam</i>	Correspondência Gregoriana	Constelação
<i>Kanni</i>	Setembro / Outubro	Virgem
<i>Thulam</i>	Outubro / Novembro	Balança
<i>Vrscikam</i>	Novembro / Dezembro	Escorpião
<i>Dhanu</i>	Dezembro / Janeiro	Sagitário
<i>Makaram</i>	Janeiro / Fevereiro	Capricórnio
<i>Kumbham</i>	Fevereiro / Março	Aquário
<i>Minam</i>	Março / Abril	Peixes
<i>Metam</i>	Abril / Maio	Carneiro
<i>Itavam</i>	Maio / Junho	Touro
<i>Mithunam</i>	Junho / Julho	Gêmeos
<i>Karkatakam</i>	Julho / Agosto	Caranguejo
<i>Chingam</i>	Agosto / Setembro	Leão

O mês divide-se em semanas de sete dias, como no calendário gregoriano: Njayar (Domingo), Thinkal (Segunda-feira), Chowva (Terça-feira), Budhan (Quarta-feira), Vyazham (Quinta-feira), Velli (Sexta-feira) e Shani (Sábado). Esta prática de dividir o mês em semanas de sete dias é conhecida na Índia desde o início do séc. IV EC mas só nos sécs. IX / X EC se tornou de uso corrente (*cfr.* Tarabout, 2002 : 200). Mas não tem grande utilidade nas actividades tradicionais ou mágico-religiosas pelo que, na prática, acaba por ser uma tradução malaiala dos dias da semana “inglesa”.

Mas o ano divide-se ainda em vinte e sete séries lunares (*ñattuvela*) de catorze dias, cada uma designada pelo nome de uma estrela, e estas são da maior importância. Antes de mais porque a divisão do ano em *ñattuvela* ligadas ao ano Kollam é de utilidade para a planificação agrícola (*cfr.* Devi, 1986: 39). Depois, porque são estas quinzenas que determinam algumas datas comemorativas ou funções religiosas. As *ñattuvelas* são de dois tipos que se sucedem alternadamente: ‘claras’ (*amavasi*), com começo na lua nova, e ‘escuras’ (*pournami*), com começo na lua cheia. Os dias nesta divisão do tempo chamam-se *tithi* e os de lua cheia e lua nova têm um nome: *velutha vanu*, literalmente lua cheia e *karutha vanu*, a lua nova. Os restantes *tithi*

são numerados de um a treze. O dia 24 de Janeiro de 2015, por exemplo, corresponde a 10 de Makaram de 1190 e com o *tithi panchami*, o quinto dia depois da lua nova na *ñattuvela* Pururuttathi (nome da estrela), que é *amavasi* (clara).

Mas a classificação do tempo no calendário Kollam não se fica por aqui: os dias são ainda designados tendo em consideração a revolução sideral da lua, que determina 27 ou 28 ‘casas lunares dominantes’ ou *naksatra*, igualmente designadas por nomes de estrelas (Cfr. Tarabout, 2002 : 196). O *nakshatra* para o dia 24 de Janeiro de 2015 EC é *pooruttathi*. Na cultura queralesa a determinação do *naksatra* tem mais importância do que o *tithi*, ao contrário de outras zonas da Índia. Assim, muitas celebrações religiosas ou a comemoração do aniversário de um nascimento ou falecimento, por exemplo, têm em conta o *naksatra* e não o *tithi* ou o dia do mês.

O momento exacto em que a lua entra no quadrante da casa lunar dominante, isto é, a mudança do *naksatra*, bem como o momento em que a lua atinge o zénite, isto é, a mudança do *tithi*, fazem parte do calendário e são-nos indicados, não em horas e minutos mas em unidades de sexagésimos do dia, *nazhika*, que corresponde a 24 minutos e a sexagésimos do *nazhika*, *vinazhika*, que correspondem a 24 segundos, contados a partir da meia-noite.

Quanto à calendarização das cerimónias de *kaliyattam*, todos os nossos informantes foram unânimes: a data é determinada pelo dia do mês Kollam. Já quanto ao horário das diferentes fases dos rituais não encontramos a mesma concordância mas, em alguns casos verificámos haver correspondência entre o início da cerimónia do Theyyam principal de um dado *kaliyattam* e o início do *naksatra*.

Em todo o caso, à minúcia e rigor da determinação do tempo não corresponde análoga precisão na sua aplicação: da mesma maneira que um comboio pode naturalmente atrasar-se quatro ou cinco horas, os horários anunciados para os *kaliyattam* raramente são cumpridos e ninguém parece saber porquê ou sequer preocupar-se com isso. É que para o queralês hinduísta, que convive no seu quotidiano com a diversidade de calendários referida, todas estas eras se inserem numa sequência mais ampla: vivemos no *yuga* Kali, que comporta 432.000 anos, o qual faz parte de um conjunto de quatro *yuga* que totalizam 4.320.000 anos e constituem um milésimo de um ciclo superior, o *kalpa*, com uma duração de 4.320.000.000 de anos (Cfr. Tarabout, 2002 : 200). Perante tais valores, umas horas a mais ou a menos não têm significado.

Referências

- Devi, R. Leela (1986), *History of Kerala*. Kottayam: Vidyarthi Mithram Press & Book Depot.
- Menon, A. Sreedhara (2007) *A Survey Of Kerala History*. Kottayam: DC Books.
- Sarma, K.V (1996), “Kollam Era”, *Indian Journal of History of Science*, nº 31, pp. 93 – 99.
- Tarabout, Gilles (2002), “Elaborations indiennes du temps”, *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l’espace et dans le temps*. Paris: Somogy éditions d’art, pp. 193-204.

Imagens



Imagem 2 – Sree Muthappan com arco e flecha no Railway Sree Muthappan Kshethram, Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 3 - O *teyyakaran* que vai executar Gurukkal Theyyam é maquilhado à vista dos presentes. No santuário atrás estão pendurados os vários adereços e elementos da sua indumentária. Chera – Vellakkeel Theeyakandi Kathivanoor Veeran Temple, Vellakkeel, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 4 - Kathivanoor Veeran. Chera – Vellakkeel Theeyakandi Kathivanoor Veeran Temple, Vellakkeel, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 5 – Santuário de Gullikan no Mykeel Sri Karimkuttysastham, Pulimparamba, Thaliparamba, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 6 – Interior do santuário de Gullikan no Mykeel Sri Karimkuttysastham contendo dois *nilavilakku* (lâmparas) acesos, a máscara da deidade e vários objectos rituais. Pulimpambam, Thaliparamba, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 7 – Entrada do Mykeel Sri Karimkuttysastham, Pulimpambam, Thaliparamba, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 8 – Vista do Mykeel Sri Karimkuttysastham a partir da estrada. Pulimpambam, Thaliparamba, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 9 – *Thenga kallu*, altar para oferenda de cocos no Mykeel Sri Karimkuttysastham, Pulimparamba, Thaliparamba, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 10 – Santuários de Karim Kuttisastham (esq^a) e de Karim Chamundi (Dt^a), Mykeel Sri Karimkuttysastham, Pulimparamba, Thaliparamba, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 11 – Cartaz anunciando o *kaliyattam* do Mykeel Sri Karimkuttysastham, Pulimparamba, nas datas de 12 e 13 de Fevereiro de 2015 / 29 e 30 de Makaram de 1190.



Imagem 12 – Enquanto não são chamados a participar no ritual, dois músicos descansam no templo de Odan Valappu Kathivanoor Veeran em Cherukunnu, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 13 – Um *poojari* prepara o *kothirithattu*, altar térreo com tochas para o sacrifício de sangue por Gurukkal Theyyam. Kavu de Odan Valappu Kathivanoor Veeran, Cherukunnu, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 14 – *Kindi* recipiente que os Theyyam usam para beber, sorvendo pelo bico. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 15 – Edifício do *tharavadu* em Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 16 – Pormenor da decoração do telhado (*vyala* ou *kimpurusan*) do santuário principal no Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 17 – *Peedam* servindo de altar frente a uma oferenda de alimentos. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 18 – Gulikan *vellattan* de pé sobre o *peedam* em frente ao santuário principal. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmasala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 19 – Cozinha ao ar livre e uma panela usada para cozer o arroz. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 20 – Vayanattu Kulavam *vellattam*. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmasala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.

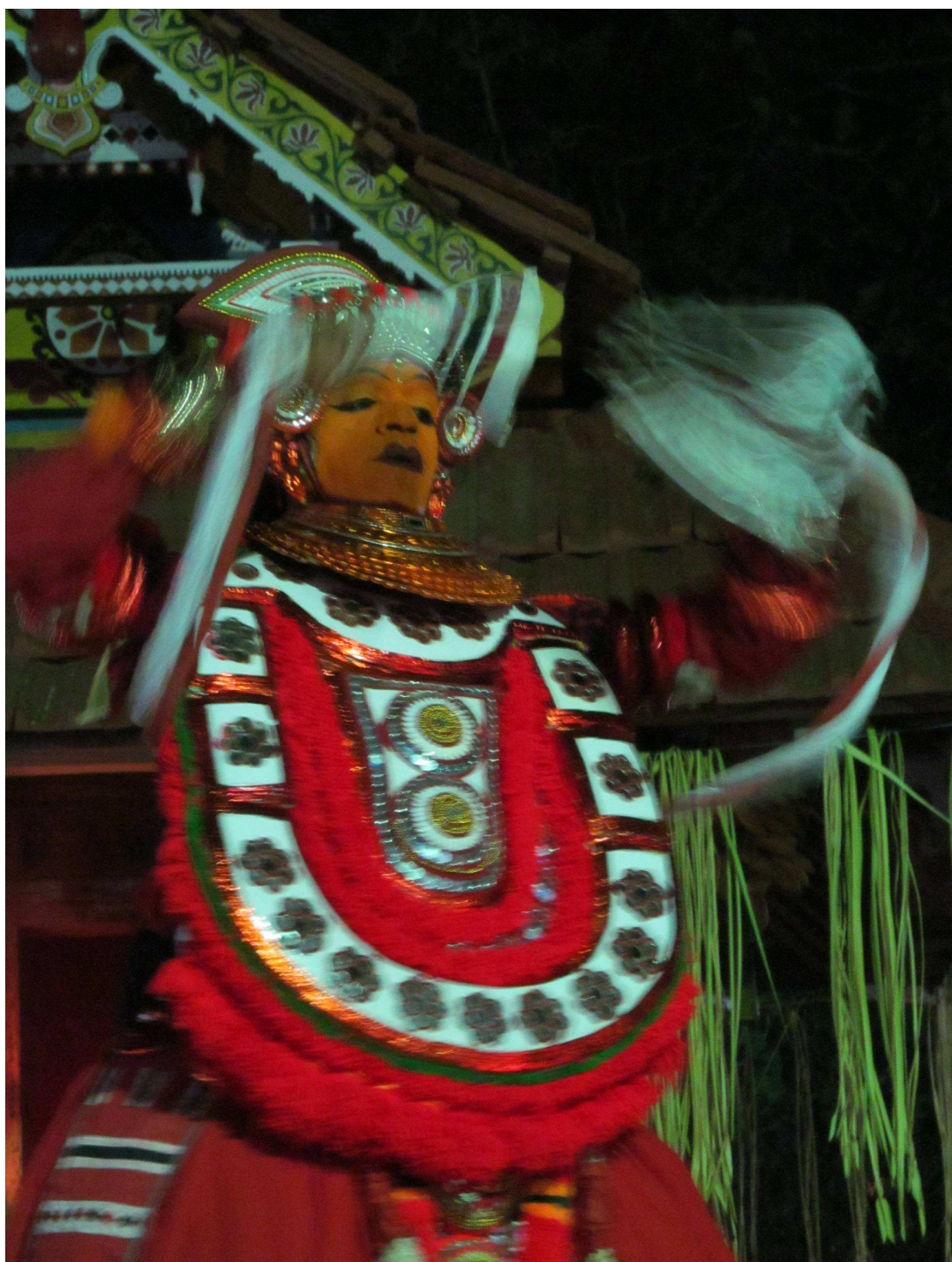


Imagem 21 – Gulikan *vellattam*. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmasala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 22 – Imagem rara no nosso Estudo de Campo: uma mulher alumia Gulikan vellattam com archotes de folhas de coqueiro secas (*olachootu*). Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 23 – Kandanar Kelam Theyyam de pé sobre o *peedam* colocado no meio de quatro montes de carvão em brasa. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmsala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 24 – Kandamar Kelam Theyyam corre sobre o fogo, acompanhado de dois auxiliares. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmasala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 25 – Colocar do *mudi* em Vayanattu Kulavan Theyyam. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmasala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 26 – Vayanattu Kulavan Theyyam com o *mudi* e o *poyii kannu*. Konhan Tharavadu Sree Thondachan Devasthanam, Thaliyil, Dharmasala, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 27 – *Chenda*. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 28 – Sacerdotes do *tharavadu* (*poojari*) preparam oferendas frente ao santuário principal. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 29 – Puthiya Bhagavathy *thottam*. Ao fundo, o edifício do *tharavadu* onde se encontram as mulheres da família. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 30 – Adereço do toucado de Kundor Chamundi em folhas de palmeira frescas; na inserção, pormenor da manufactura. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.





Imagem 31 – Vishnumurthy *thottam* recebendo os últimos arranjos na indumentária. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 32 – Garras metálicas de Vishnumurthy *vellattan*. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 33 – Preparação de um altar sacrificial, *kothirithattu* com oferendas e uma *kalasa*. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 34 – *Chendakkaran*. Ao fundo, *Kudiveeran thottam*. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.

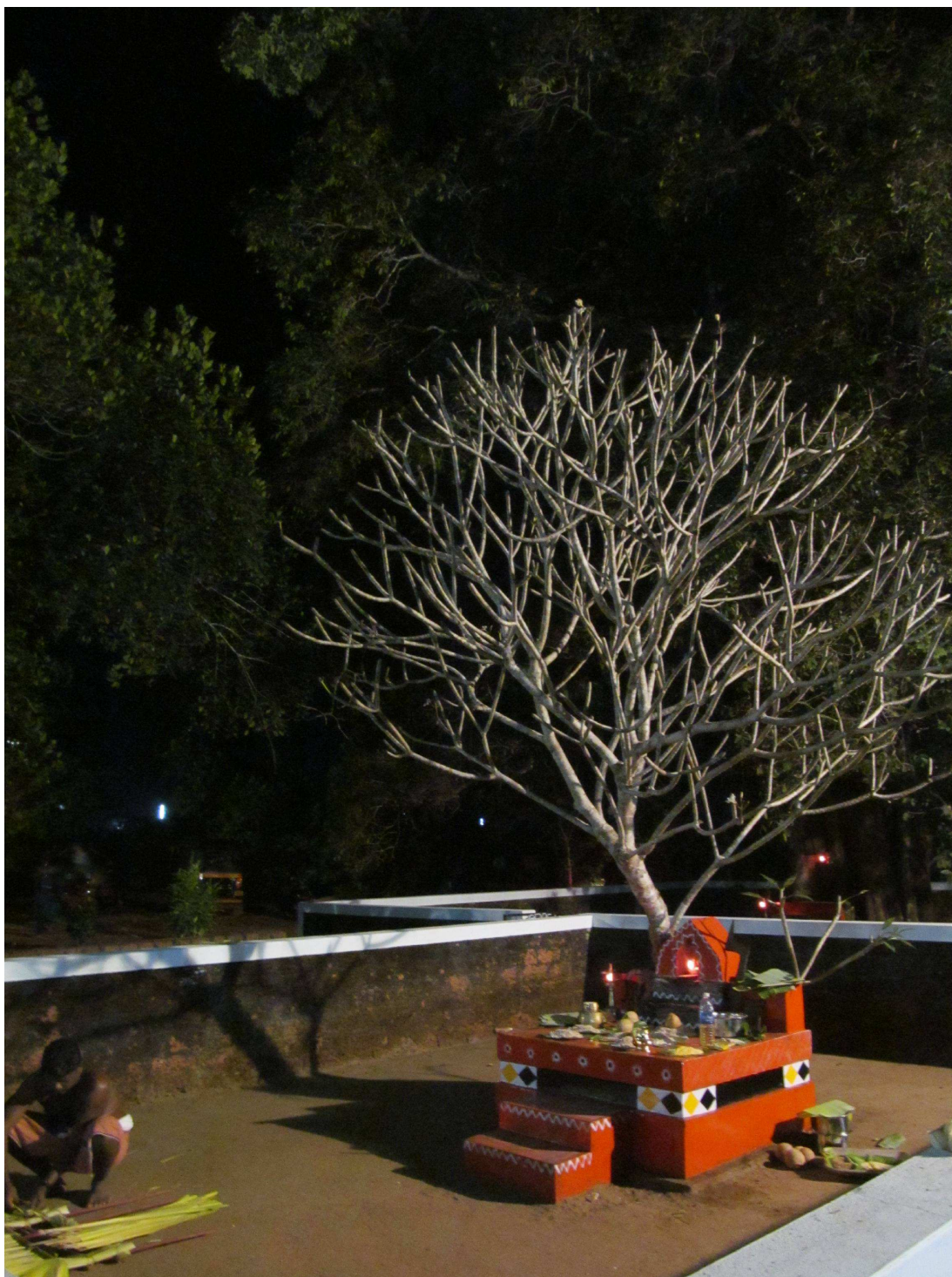


Imagem 35 – Árvore sagrada de Kurthy e o seu altar num pequeno recinto delimitado por um muro baixo. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 36 – Kurthy. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 37 – As brasas que constituirão a base da fogueira sobre a qual o Theyyam passará. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 38 – Membros do *tharavadu* protegem-se com esteiras de folha de coqueiro enquanto manipulam as brasas. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 39 – Kandekar Kelan Theyyam passa pela fogueira acompanhado por dois auxiliares. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.

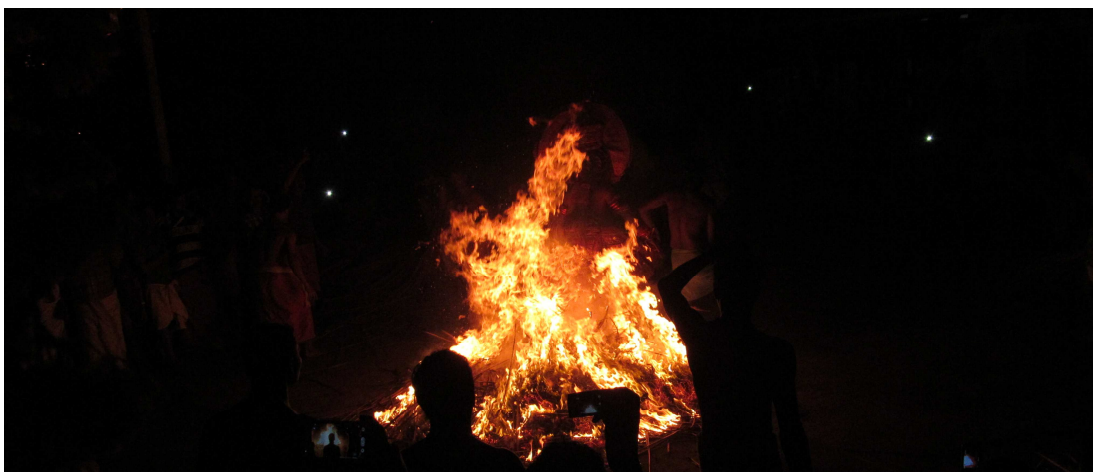



Imagem 40 – Kandekar Kelan Theyyam passa pela fogueira acompanhado por dois auxiliares. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 41 – Kandunar Kelan Theyyam passa pela fogueira acompanhado por dois auxiliares. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.





Imagem 42 – Em frente ao edifício do *tharavadu*, Kurthy prepara *prasadam*. Dermal Tharavadu, Pilathara, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



കാശ്യപാശ്രമം

കാശ്യപ വേദ നിസ്തർജ്ജ ഫൗണ്ടേഷൻ, കോർപ്പറേഷൻ രേഖീയത്തിന് പിൻവശം
കോഴിക്കോട് - 673001, ഫോൺ: 0495 2724700







2015

1190
ധനു - മകരം

JANUARY ജനുവരി

1936 പുഷ്യം - മാഘം
ഹേമന്തം - ശിശിരം
രക്ഷിണായനം - ഉത്തരാധനം
കലിവർഷം - 5116

ഞായർ രവിവാസര:	തിങ്കൾ സോമവാസര:	ചൊവ്വ മംഗളവാസര:	ബുധൻ ബുധവാസര:	വ്യാഴം ശുക്രവാസര:	വെള്ളി ശുക്രവാസര:	ശനി ശനിവാസര:															
<p>ഉദയാസ്തമനം</p> <table border="1" style="width: 100%; font-size: 8px;"> <tr><th>ദി</th><th>ഉദ</th><th>സ്ത</th></tr> <tr><td>1</td><td>6.54</td><td>6.11</td></tr> <tr><td>10</td><td>6.56</td><td>6.16</td></tr> <tr><td>20</td><td>6.59</td><td>6.22</td></tr> <tr><td>30</td><td>6.58</td><td>6.27</td></tr> </table>	ദി	ഉദ	സ്ത	1	6.54	6.11	10	6.56	6.16	20	6.59	6.22	30	6.58	6.27	<p>വിശേഷ ദിവസങ്ങൾ</p> <p>4 പാർവ്വതീവർഷി 15 മകരസങ്ക്രാന്തി 20 നീലമാസം 25 നവരാത്രി 26 വിശാഖം</p>			<p>1</p> <p>പുതുവർഷാരംഭം</p>	<p>2</p> <p>മന്നം ജയന്തി</p>	<p>3</p> <p>നബി ദിനം ബാക്കു അവധി</p>
ദി	ഉദ	സ്ത																			
1	6.54	6.11																			
10	6.56	6.16																			
20	6.59	6.22																			
30	6.58	6.27																			
<p>4</p> <p>മകരം 23/4 ചതുർത്ഥി 6/14</p>	<p>5</p> <p>തിരുവാതിര 6/12 പൗർണമി 6/34</p>	<p>6</p> <p>പുണർതം 11/14 പതിപ്പം 12/3/8</p>	<p>7</p> <p>പുയ്യം 17/8 വിതയ 17</p>	<p>8</p> <p>ആയില്യം 23/7/8 മൃത്യു 22/3/4 18</p>	<p>9</p> <p>മകം 31/14 ചതുർത്ഥി 29</p>	<p>10</p> <p>മകരം 60 ശതയാഗ്രി 4/7/8 13</p>															
<p>11</p> <p>മൃഗം 46/12 ഷഷ്ഠി 42/14 21</p>	<p>12</p> <p>അഷ്ടമി 53/12 സപ്തമി 48/14 22</p>	<p>13</p> <p>പിത 59/14 അഷ്ടമി 52/7/8 23</p>	<p>14</p> <p>പോതി 60 നവമി 55/1/2 24</p>	<p>15</p> <p>പോതി 3 ശനി 56 25</p>	<p>16</p> <p>വിശാഖം 4/12 ശുക്രാവതി 4/14 26</p>	<p>17</p> <p>അനിഴം 4 ശനി 50/14 27</p>															
<p>18</p> <p>ആക്ഷേപ 1/12 മൃഗം 57/18 ശതയാഗ്രി 44/1/2 28</p>	<p>19</p> <p>പുനർവ്വസ 51/12 ചതുർത്ഥി 37/3/8 29</p>	<p>20</p> <p>ഉത്രാടം 44/7/8 അമാവാസി 29/14 30</p>	<p>21</p> <p>തിരുവാതിര 38 പതിപ്പം 20/5/8 1</p>	<p>22</p> <p>അവിട്ടം 31/14 വിതയ 12 2</p>	<p>23</p> <p>ചത്തമി 24/7/8 മൃത്യു 3/12 ചതുർത്ഥി 55/1/2 3</p>	<p>24</p> <p>പുരുട്ടാതി 19/3/8 പഞ്ചമി 49 4</p>															
<p>25</p> <p>നവരാത്രി ജയദിനം ഉത്രാടം 43/7/8 5</p>	<p>26</p> <p>നവരാത്രി ജയദിനം സപ്തമി 39/7/8 6</p>	<p>27</p> <p>അവതി 10/12 അഷ്ടമി 36/5/8 7</p>	<p>28</p> <p>മന്നം 10/12 നവമി 36/5/8 8</p>	<p>29</p> <p>കാർത്തിക 11/3/4 ശനി 36/5/8 9</p>	<p>30</p> <p>മാഹിണി 14/1/8 ശുക്രാവതി 38/12 10</p>	<p>31</p> <p>മകരം 17/3/4 ശനി 41 11</p>															

അവതി - അമാവാസി
ഭരണി - ഭരണി
കർത്തിക - കർത്തിക
മാഹിണി - മാഹിണി
മുഗ്ദ്ധ - മുഗ്ദ്ധ
പുനർവ്വസ - പുനർവ്വസ
പുഷ്യം - പുഷ്യം
ആശ്വിന - ആശ്വിന
മകം - മകം
പുരട്ടാതി - പുരട്ടാതി
പഞ്ചമി - പഞ്ചമി
ചിത - ചിത

ചൊതി - ചൊതി
വിശാഖം - വിശാഖം
അനിഴം - അനിഴം
മൃഗം - മൃഗം
മൃഗം - മൃഗം
പുനർവ്വസ - പുനർവ്വസ
പുനർവ്വസ - പുനർവ്വസ
അവിട്ടം - അവിട്ടം
പഞ്ചമി - പഞ്ചമി
പുരുട്ടാതി - പുരുട്ടാതി
ചതുർത്ഥി - ചതുർത്ഥി
ചൊതി - ചൊതി

ഒം അഗ്ര നയ സുപമാരായണസ്തമൻ വിശാഖിനേവ
വയുനാഗ്നി വിഭാഗ്. യുദ്ധോധ്വനമേഘപുരാണമേനോ ധ്വനീഷ്ഠനേന
നമ്രകൃതിം വിധേയ.
(യജുർവേദം 40.16)

അല്ലെങ്കിൽ ഈ പ്രാർത്ഥനയ്ക്ക് പ്രകാരം സമുദായം നിയമിക്കുന്നു.
അതേപ്രകാരം നിന്നെ സ്മരിക്കുന്നു. അതേപ്രകാരം പുരയിലുള്ള പാപങ്ങളെ
ഇല്ലാതാക്കിയല്ലോ. നിന്റെ സംരക്ഷണം എന്നുവേദത്തിൽപ്പെട്ടു. ഹേ പ്രഭാ അ
ഞാൻ അങ്ങനെയോ കടംപിടിക്കുന്നു. അങ്ങനെ അനുഗ്രഹിച്ചു സ്വീകരിച്ചല്ലോ.

കാശ്യപാശ്രമം - പനേൻപാറ റോഡ്, പള്ളിക്കുന്ന് പി. ഒ. , കണ്ണൂർ, ഫോൺ: 0497 2748588

Imagem 43A – Calendário do norte de Querala, numa versão “calendário de arte” publicada pela Kasyapa Veda Research Foundation, página relativa a Janeiro de 2015. Segue no essencial a mesma ordenação do calendário anterior mas, para além das imagens e referências religiosas hinduístas, não contém o calendário islâmico.



Imagem 44 – Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 45 – Carrinhos de gelados e bancas de bugigangas à entrada de Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 46 – Perumpara. Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 47 – *Kodanar* antes do *kalasam*. Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 48 – Os archotes que estão presos à cintura de Puthia Bhagavathy incendeiam o saio de tiras de folha de palma. Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 49 – O retirar do *mudi* (*mudiyerakku*) de Puthia Bhagavathy faz-se no terreiro mas os auxiliares escondem o processo com um pano. Mavichery Sri Bhagavathi Temple, Payyanur, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 50 – Tocador de *cheena kool*. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 51 – Puliyoor Kanan Diyvan vê-se num simples espelho de plástico no momento da transformação. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 52 – Dança de Puliyoor Kanan Diyyan. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 53 – *Nilavilakku* (lâmparina). Muchilot Kavú, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 54 – Kannangat Bhagavathi vê-se num simples espelho de plástico no momento da transformação. Muchilot Kav, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 55 – Dança de Kannangat Bhagavathi. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 56 – Kannangat Bhagavathi. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 57 – Dança de Pulliyoor Kali Theyyam. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 58 – Dança de Vishnumurthy. Muchilot Kavu, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.

29-1-2015 വ്യാഴം

പുലർച്ചെ:
ശ്രീ നരസിം ഭഗവതി
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം

രാവിലെ:
ശ്രീ കണ്ണങ്ങാട്ട് ഭഗവതി, ശ്രീ പുള്ളൂർക്കാളി,
ശ്രീ വിഷ്ണുമൂർത്തി തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

ഉച്ചക്ക്:
മലരി കയ്യൽക്കൽ, ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ
തിരുമുടി നിവരൽ, ഭഗവതിയുടെ തിരുനൃത്തം

വൈകുന്നേരം:
പള്ളിമാടത്തിൽ വെച്ച് ചിറക്കൽ രാജപ്രതിനിധി
യുമായി ഭഗവതിയുടെ കുടിക്കാഴ്ച

രാത്രി:
തിരുമുടി ആറാടിക്കൽ
30-1-2015 വെള്ളി
കരിയടിക്കൽ - നടയടക്കൽ

കർക്കിടക മാസത്തിൽ ക്ഷേത്രത്തിൽ വെച്ച് നടക്കുന്ന
ശബരിപ്രാർത്ഥനയിൽ പങ്കു ചേരാൻ അനുഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക്
കുളിയാട്ട മിസങ്ങളിൽ പേജ് ഒളിമ്പിക്സ് ചെമ്പ്രതൂണാണ്

ആശംസകളോടെ.....

പടക്കങ്ങൾക്ക്

ഷിബു

ഫയർവർക്സ്

Mob: 9447690270
കാട്ടാമ്പള്ളി റോഡ്, പുതിയതെരു

www.muchilotmatrimony.com,
Free Website exclusively for Vaniya

വളപട്ടണം
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി ക്ഷേത്രം
പുതിയതെരു
Reg. No. 377/2011



കുളിയാട്ട
2 ദിവസം

2015 ജനുവരി
25, 26, 27, 28, 29
(1190 മകരം 11 മുതൽ 15 വരെ) തീയതികളിൽ

ശ്രീ. എൻ. ടി. ബേഴ്സ്

മെയ്തരു, ധനമെട് ട്രെയിനിങ് മൂൻവരം, ചിറക്കൽ, കണ്ണൂർ-11
ഫി. ഹരിദാസ് : 2774360, 9895693483, 3200269

ഉപയുക്തങ്ങളുള്ള കളി, ജനത എന്നിവ ഇവർ, ഫാൻ എന്നീ
മേഖലകളിൽ ഓരോവർഷവും ഉണ്ടാക്കി കൊടുക്കുന്നതാണ്.
കുടുംബ, ഇഷ്ടിക, ഓട്, ഹോളോബ്രിക്സ്,
മരങ്ങൾ എന്നിവ മനോഹരമായ വിജയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്നതാണ്

അക്ഷയ കേന്ദ്രം

ഒരു സർക്കാർ സംരംഭം

ശ്രീ മുത്തപ്പൻകാവു മുൻവരം
മന്ന, വളപട്ടണം, പി.ഒ. കണ്ണൂർ-10
Ph: 0497 2775333, 94001 17338

സേവനങ്ങൾ:

വിലേക്ക് / താലൂക്ക് ഓഫീസുകളിലെ സർട്ടിഫിക്കറ്റുകൾ
റേഷൻ കാർഡ്, PSC അപേക്ഷ,
പാനിഫോർട്ട്, PAN കാർഡ്
വിവാഹ രജിസ്ട്രേഷൻ, ആധാർ ഫീൽഡ്, യോജ്വര ഫാഹന വകുപ്പ്

25-1-2015 ഞായർ

ഉച്ചക്ക്:
കുളിയാട്ടാരംഭം
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം
അങ്ങിലടിയിൽ, കുടിയോട്ടം
കുഴിയോട്ടിൽ തീക്കുട്ടൽ
കലവറ കാണൽ
പള്ളിക്കുന്ന് ശ്രീ മുക്കംബികാ
ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് തിരുവായുധമെഴുന്നള്ളത്ത്

സന്ധ്യക്ക് കേഴ്ച:
വിവിധ തെയ്യങ്ങളുടെ വെള്ളാട്ടം,
തോറ്റം മുതലായവ

രാത്രി:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ
തോറ്റം, കുടിയോട്ടം, മുവർത്തോറ്റം,
രൈവം, കരിവേടൻ മുതലായ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

27-1-2015 ചൊവ്വ

പുലർച്ചെ:
ശ്രീ നരസിം ഭഗവതി

രാവിലെ:
ശ്രീ കണ്ണങ്ങാട്ട് ഭഗവതി,
പുള്ളൂർക്കാളി എന്നീ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

വൈകുന്നേരം:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം, കുടിയോട്ടം
രേഷം കുളിവാതുക്കൽ ശ്രീ ഭഗവതി
ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് തിരുവായുധമെഴുന്നള്ളത്ത്,
വളപട്ടണം കോട്ടപ്പടിയിലേക്ക്
തിരുവായുധമെഴുന്നള്ളത്ത്

സന്ധ്യക്ക് കേഴ്ച:
വിവിധ തെയ്യങ്ങളുടെ വെള്ളാട്ടം, ഗുളികൻ വെള്ളാട്ടം

രാത്രി:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം, കുടിയോട്ടം,
മുവർത്തോറ്റം, കരിവേടൻ രൈവം മുതലായ
തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

26-1-2015 തിങ്കൾ

പുലർച്ചെ:
ശ്രീ നരസിം ഭഗവതി

രാവിലെ:
ശ്രീ കണ്ണങ്ങാട്ട് ഭഗവതി
ശ്രീ പുള്ളൂർക്കാളി എന്നീ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

ഉച്ചക്ക്:
വൈകുന്നേരം:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം, കുടിയോട്ടം
ശ്രീ പൂഴി സോമേശ്വരി ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക്
തിരുവായുധമെഴുന്നള്ളത്ത്

സന്ധ്യക്ക്:
തെയ്യങ്ങളുടെ വെള്ളാട്ടം

രാത്രി:
ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം, കുടിയോട്ടം, മുവർത്തോറ്റം,
രൈവം, കരിവേടൻ എന്നിവയുടെ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

28-1-2015 ബുധൻ

പുലർച്ചെ:
ശ്രീ നരസിം ഭഗവതി, ശ്രീ ഗുളികൻ രൈവം കോലം

രാവിലെ:
ശ്രീ കണ്ണങ്ങാട്ട് ഭഗവതി, ശ്രീ പുള്ളൂർക്കാളി

ഉച്ചക്ക്:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം, കുടിയോട്ടം

വൈകുന്നേരം:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം കുടിയോട്ടം
രേഷം ചിറക്കൽ കൊട്ടാരത്തിലേക്ക്
തിരുവായുധമെഴുന്നള്ളത്ത്

സന്ധ്യക്ക്:
വിവിധ തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ വെള്ളാട്ടം
ശ്രീ വിഷ്ണുമൂർത്തിയുടെ തോറ്റം

രാത്രി:
ശ്രീ മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ തോറ്റം, കുടിയോട്ടം,
കഴകപ്പുരയിലേക്കും, അടുക്കളയിലേക്കും
എഴുന്നള്ളിപ്പ്, രൈവം, കരിവേടൻ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ

24ന് ശനിയാഴ്ച വൈകുന്നേരം

തൃശിവരൂർ ശ്രീ കാട്ടുമാടം
ഇളയേടത്ത് ഇശാനൻ
നമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ
മുഖ്യകർമ്മികൃത്തിൽ
ഗണപതിഹവനം, പൂണ്ണാഹ്നം

25-1-2015 ന് കലവറ നിറക്കൽ ചടങ്ങ് ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതാണ് പങ്കെടുക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവർ കലവറ സാധനങ്ങളുമായി
വൈകുന്നേരം കൃത്യം 3.30ന് മുമ്പ് ക്ഷേത്രസന്നിധിയിൽ എത്തിച്ചേരേണ്ടതാണ് ഭക്തജനങ്ങൾക്ക് തുലാഭാരം തുക്കുവാനുള്ള സൗകര്യം ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതാണ്

Imagens 59 e 59A – Desdobrável impresso com o programa dos cinco dias de kaliyattam, contendo inserções publicitárias. Muchilot Kavay, Valapattanam, distrito de Cananor, Janeiro de 2015.



Imagem 60 – Um cão em bronze à entrada do templo de Muthappan, Parayil Madappuram, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 61 – O teyyakaran que fará Muthappan maquilha-se e veste-se sozinho e à vista. Parayil Madappuram, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 62 – Membros das famílias que contribuíram para a cerimónia acendem os pavios no *nilavilakku*. Parayil Madappuram, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 63 – Muthappan recebe as armas. Parayil Madappuram, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 64 – Sree Muthappan e Thiruvappan Theyyam mimam uma caçada. Parayil Madappuram, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 65 – Interação entre Muthappan e Thiruvappan Theyyam. Parayil Madappuram, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 66 – *Thottam* de Manhalama. Mattummal Kalari, Kuthirummal, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 67 – Pottam Theyyam espalha faúlhas com a sua dança. Mattummal Kalari, Kuthirummal, Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 68 – *Naga*, santuário das serpentes adjacente ao *tharavadu*. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 69 – *Chilampu*, adorno de pé e *chilanka*, adorno de tornozelo. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 70 – Performers e auxiliares entram flores com que se fará parte da indumentária do Theyyam. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 71 – *Karmi*, sumo-sacerdote do templo familiar, num momento de repouso antes da cerimónia. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 72 – Um aprendiz de *theyyakaran* trabalha na confecção da indumentária do Theyyam. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 73 – *Kalasa* pousada sobre um monte de arroz, em frente a um *kothirithattu*. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 74 – Ratcha Chamundi esconde-se com uma máscara. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 75 – Vishnumurthy esconde-se com uma máscara de peixe. Koyithattil Tharavadu, Kayyoor, distrito de Kasaragod, Fevereiro de 2015.



Imagem 76 – Tondachan *thottam*. Karapat Tharavadu, Vengara, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 77 – Os *thottam* de Vishnumurti e Raktcha Chamundi são realizados em simultâneo. Karapat Tharavadu, Vengara, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 78 – A casa da família Kodakal vai receber a visita de Muthappan. No pátio, à esquerda, os performers improvisam um vestiário. À direita serão instalados os altares e será executado o ritual. Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.

Imagem 79 –

O *teyyakaran*, 'escreve' no corpo e no rosto para fazer Muthappan. Kunhimangalam, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.





Imagem 80 – Muthappan visita uma casa de família. Kunhimangalan, Payyanur, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 81 – Uma imagem em cartão da deusa Puthia Bhagavathy sobreposta a um símbolo do Partido Comunista da Índia – Marxista e emoldurada por bandeiras do mesmo. Cherukunnu, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagem 82 – Um aprendiz de *chendakkaran* leva muito a sério a sua tarefa de acompanhar os familiares durante o ritual. Velluvalappil Vayanattu Kulavan Temple, Panneri, distrito de Cananor, Fevereiro de 2015.



Imagens 83 e 84 – cartazes publicitários no Templo de Sree Muthappan, Parassinikadavu, distrito de Cananor, Março de 2015.



Imagem 85 – Templo de Sree Muthappan, Parassinikadavu, distrito de Cananor, Março de 2015.



Imagem 86 – Degraus para o rio. Templo de Sree Muthappan, Parassinikadavu, distrito de Cananor, Março de 2015.



Imagem 87 – Interior do Templo de Sree Muthappan, Parassinikadavu, distrito de Cananor, Março de 2015.